Coperta: *Cristea Müller*

TUDOR VIANU

OPERE

10

STUDII DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ ȘI COMPARATĂ



Ediție de
GELU IONESCU și GEORGE GANĂ
Note de
GEORGE GANĂ



EDITURA MINERVA
București — 1982

STUDII TEORETICE



LITERATURĂ UNIVERSALĂ ȘI LITERATURĂ NAȚIONALĂ [1]

Reforma învățămîntului superior din 1948 a adus în România, printre alte inovații, crearea unui curs de *Istoria literaturii universale* pentru toți studenții facultăților filologice ale țării. Deoarece mi-a fost acordată cinstea de a-mi asuma răspunderea acestui curs la Facultatea de filologie din București, aș dori să expun în cele ce urmează ideile care mi s-au lămurit în timpul elaborării și expunerii lui. Voi face lucrul acesta cu atît mai multă plăcere, aci, la Budapesta, deoarece capitala dumneavoastră este un vechi și important centru al studiilor literare, de unde nu o singură dată rezultatele cercetării moderne au găsit calea împărtășirii lor generale. Voi aduce deci cîteva ecouri ale experienței noastre din București, cu nădejdea că observațiile pe care aceste ecouri le-ar putea trezi se vor întoarce ca noi îndemnuri și îndrumări pentru lucrările noastre.

Introducerea cursului de *Istoria literaturii universale* în învățămîntul literar superior venea să înlăture o lipsă viu resimțită. În facultățile noastre filologice se studiază, în afară de limba și literatura română cu toate disciplinele lor conexe, mai multe alte limbi și literaturi naționale, și anume limba și literatura rusă, franceză, italiană, spaniolă, germană și engleză. Există și lectorate pentru limbile și literaturile celorlalte popoare slave

[1] Comunicare prezentată cu prilejul Congresului de istorie literară convocat de Academia Ungară de științe la Budapesta, 1 — 3 XI 1955.

înconjurătoare, ale bulgarilor și sîrbo-croaților, ale cehilor și polonezilor. Unele din aceste cursuri au existat și înaintea reformei învățămîntului din 1948, dar între ele se ridicau bariere destul de greu de înlăturat. Aceasta a fost, dealtfel, situația aproape în toate facultățile de litere ale lumii. Ideea specializării științelor, cu un rost atît de important în cultura secolului al XIX-lea și al XX-lea, menținea într-un cerc oarecum închis pe romaniști, pe germaniști, pe slaviști. Uneori aria specializării era mai îngustă. N-am de adus nici o obiecție împotriva specializării, condiție indispensabilă a muncii științifice moderne. Numărul documentelor istorice și al cercetărilor relative la ele s-a înmulțit într-o asemenea proporție, încît ajunge unei vieți de cercetător studiul exhaustiv al unei singure literaturi naționale, ba chiar și al unui singur secol din cuprinsul ei. Există o mare deosebire între cunoașterea la care ajunge cineva care atinge numai culmile luminoase ale unei literaturi și aceea a cercetătorului devenit conștient, prin întinderea și adîncimea anchetei sale, de întreaga muncă de pregătire din care s-au desprins operele reprezentative și marile reputații.

Nu este și nu va fi posibilă cercetarea în domeniul istoriei literare fără concentrarea asupra unui domeniu de specialitate. Dar specializare nu înseamnă îngustime și, dacă i se poate cere cercetătorului circumscrierea riguroasă a problemelor sale, i se poate pretinde și orizont. Marii maeștri l-au avut totdeauna. Nu cred că poate fi prescris ca un ideal tipul mai vechi al filologului parcat într-o singură problemă și a cărui acribie, a cărui exactitate și minuție lăudabilă s-au însoțit, nu o dată, cu îngustimea orizontului și uneori a inimii sale. Un astfel de tip omenesc, pentru care oricine ar putea cita cîteva exemple, s-a format ca un produs al istorismului mai vechi și al acelei munci de bibliotecă și arhivă, cerută de metodele istoriei, dar care îl izolau oarecum pe cercetător de viață și de interesele ei. Fenomenele literare aparțin unor ansambluri largi și ele nu pot fi cunoscute decît în perspectiva și în lumina acestora. Acum cîțiva ani, Georg Lukács a auzit afirmîndu-se, în cursul unei reuniuni filozofice la Geneva, că

singura cunoaștere posibilă pentru omul modern de știință este cunoașterea fragmentului. Ca dialectician, Lukács a replicat că dacă nu plasezi fragmentul în totalitatea căreia el îi aparține, lipsești cunoașterea de semnificația și valoarea ei. Aș fi dorit să pot cita propriile cuvinte ale lui Lukács, de care nu-mi amintesc decît din referințele unei reviste, dar trebuie să spun că observațiile lui atît de pertinente, dacă nu chiar expresia lor, mi-au revenit adeseori în minte în timp ce pregăteam cursul de istoria literaturii universale. Scopul reformei învățămîntului din 1948 a fost desigur, printre altele, să ajute la crearea acelor perspective de totalitate în care trebuie să se înscrie cercetarea specială, pentru ca aceasta să ajungă la întraga ei fecunditate. Trebuie să adaug că, în facultățile noastre filologice, se pregătesc nu numai viitorii cercetători, dar și profesorii de literatură, viitorii critici literari și publiciști, toți acei care sînt chemați să susțină, într-un fel sau altul, noua cultură literară a țării. Este posibil ca toți aceștia să se bucure de învățămîntul uneia din literaturile naționale, dar să se lipsească de cunoașterea tuturor celorlalte ? Un italienizant ieșit din vechea Facultate de litere ducea pînă la un anumit grad cunoașterea problemelor criticii dantești, dar putea rămîne cu totul neorientat în problemele creației shakesperiene sau goetheene. În realitate, vechii noștri absolvenți căutau să-și completeze lacunele, atunci cînd ajungeau să înțeleagă valoarea culturii literare generale, dar școala nu făcea mai nimic pentru a le-o transmite. Reforma din 1948 a căutat să înlăture această lipsă, atunci cînd a prevăzut pentru toate facultățile filologice un curs de istoria literaturii universale.

Cînd mi-am luat răspunderea unui astfel de curs, m-am întrebat mai întîi dacă el poate fi alcătuit. Nu mi-am ascuns deloc dificultățile care proveneau din faptul că, avînd să acopere un domeniu atît de întins, temeinicia informației putea lipsi în foarte multe din punctele lui. Cine posedă, într-adevăr, suficiente cunoștințe, chiar dacă se restrînge numai în cadrul literaturilor europene, pentru a expune și literaturile antice și pe cele moderne, pe cea franceză și pe cea italiană, a englezilor, a germanilor și a spaniolilor, a rușilor, a popoarelor din nor-

dul, din centrul, din estul și din sud-estul Europei ? O informație atît de întinsă depășește, de fapt, puterile unui singur om. Fiecare din literaturile amintite are o evoluție seculară și prezintă celui care își propune să le studieze o masă atît de uriașă de fapte, încît nimeni n-ar putea s-o domine în întregime. Literatura universală nu este însă suma literaturilor naționale. Istoria literaturii universale reține din enormul material de fapte al literaturilor naționale numai pe acele care au dobîndit o importanță universală în cultura lumii și pe acele care, în calitate de emițători, de transmițători sau de receptori de influențe, au jucat un rol în constituirea curentelor universale de literatură.

Cineva se poate întreba cu ce criteriu putem aprecia valoarea universală a unora din creațiile literare ? Răspunsul stă în conștiința de cultură a omului angajat în luptele pentru progresul social al timpului nostru. Ne apar ca opere posedînd o valoare universală acele care, reprezentînd cu mare forță și claritate timpul și locul lor, au izbutit să-și prelungească însemnătatea dincolo de acestea și, după proba repetată a secolelor sau deceniilor, să se mențină în conștiința de cultură a oamenilor de azi. Apreciem deci valoarea universală a unor opere literare din unghiul timpului și cu interesele care ne sînt proprii. O operă poate să se fi bucurat de o mare notorietate într-o epocă destul de lungă și în multe puncte ale lumii ; nu-i recunoaștem însă valoarea universală dacă n-a ajuns pînă la noi ca un element integrant al culturii înaintate a vremii noastre. Cine ar mai putea recunoaște această valoare *Povestirilor morale* ale lui Marmontel, oricare ar fi fost notorietatea lor și admirația care li s-a consacrat pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea ? Este cu neputință să le așezăm astăzi pe aceeași treaptă a meritului literar cu *Candide* al lui Voltaire sau cu *Nepotul lui Rameau* al lui Diderot. Putem spune că tezaurul literaturii universale se dispune în jurul omului actual, care recunoaște în ele o forță ziditoare a culturii lui. Un criteriu impersonal, un loc geometric de unde să putem determina aria literaturii universale nu cred că pot fi găsite. Literatura universală este, de fapt, atmosfera în care trăiește, se mișcă, din care își

trage puterile omul viu din zilele noastre. Ea aparține zonei vitale de cultură din jurul nostru.

Este evident că, în studiul istoriei literaturii universale, nu ne vom putea menține numai pe aceste culmi literare. Unul din rezultatele cele mai de seamă ale cercetării istorice este de a vedea cum marile opere ale literaturii, acele care și-au menținut prestigiul într-o lungă perioadă și continuă să fie o forță vie în cultura omului de azi, au apărut în curentul unui lung travaliu de pregătire. Înainte de *Faust* al lui Goethe există nenumărate alte prelucrări ale temei faustice, începînd cu cărțile poporane ale secolului al XVI-lea pînă în secolul al XVIII-lea, cu traducerea uneia din acestea în limba engleză, cu drama lui Cristopher Marlowe, cu reprezentațiile actorilor englezi în Germania, la începutul secolului al XVII-lea, cu acele ale trupelor germane, cu reprezentațiile de marionete în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, cu fragmentul lui Lessing, cu operele lui Klinger, Lenz și Maler Müller chiar în timpul elaborării versiunii goetheene. Tema faustică a continuat să fie tratată chiar și după ce Goethe a întruchipat-o în forma ei cea mai durabilă. Lenau, Heine, Fr. Vischer s-au simțit atrași de subiect. După o socoteală făcută de Kuno Fischer, în epoca de la drama lui Marlowe (1590) pînă la 1870, au existat nu mai puțin de o sută treisprezece opere faustice, dintre care patruzeci și una înainte de Goethe și șaptezeci și două după el. Astăzi ar trebui să sporim aceste cifre cel puțin cu *Doctor Faustus* al lui Thomas Mann și cu *Mon Faust* al lui Paul Valéry.

Din această impresionantă proliferare a motivului s-a impus, cel puțin pînă azi, ca opera cea mai durabilă și cu un rol mai mare în cultura actuală, poemul dramatic al lui Goethe. Nu putem însă înțelege bine pe aceasta din urmă, întreaga ei semnificație pentru lumea modernă, decît urmărind întreaga istorie a motivului pînă la Goethe și după el. Mîntuirea lui Faust al lui Goethe, în contrast cu condamnarea lui în cărțile poporane și la Marlowe, n-a fost o noutate absolută, de vreme ce Lessing ajunsese la aceeași rezolvare a conflictului faustic cu multe zeci de ani înaintea marelui său urmaș. Dar motivele acestei

mîntuiri pe care Goethe le găsește în condiția mereu năzuitoare, în neîncetata sete de activitate a eroului său, este o noutate și o trăsătură reprezentativă pentru noua civilizație a muncii, apărută odată cu revoluția industrială la sfîrșitul secolului al XVIII-lea : o trăsătură pe care n-o poate înțelege și aprecia, după cum se cuvine, decît acela care studiază creațiunea goetheană în cadrul istoriei de mai multe ori seculare a motivului.

Niciodată istoria unui motiv poetic nu ne menține însă în cadrul unei singure literaturi naționale. Toate marile teme poetice au avut o circulație internațională. Aci intervine necesitatea studierii istoriei literaturii universale, ca aceea indicată să creeze perspectivele în care creațiile literare își dobîndesc întregul lor relief. Un curs de istoria literaturii universale va trebui, așadar, să studieze nu numai operele reprezentative, dar și pe acele care au transmis motivul lor pînă la ele, le-au pregătit, într-un fel sau altul, și constituiesc fundalul din care se desprinde mai limpede originalitatea și semnificația lor. Istoria literaturii universale prezintă particularitatea că practică în materia literară secțiuni transversale, în timp ce istoria literaturii naționale urmărește faptele literare în secțiuni verticale, izolate unele față de altele. Această din urmă metodă începe a fi din ce în ce mai greu aplicabilă astăzi cînd un veac întreg de cercetări au obținut dovada circulației internaționale, nu numai a temelor, dar și a ideilor, a proceselor și a formelor literare.

Generalizarea operată asupra temelor ne face să găsim o idee literară mai largă. Cineva poate urmări, de pildă, tema poetică a *vieții ca teatru* revenită în lunga serie întinsă de la aforismele lui Epictet și Marc Aureliu pînă la drama lui Calderón, pînă la monologul lui Jacques melancolicul din *Cum vă place* al lui Shakespeare, pînă la *Glossa* lui Eminescu și pînă la *Marele teatru al lumii* al lui Hoffmansthal. Privită sub unghiul unei generalități mai vaste, această temă poetică se înrudește cu acea a *vieții ca vis* (pe care a studiat-o Farinelli în lunga ei circulație din antichitatea orientală și greacă, prin întrupările ei medievale, pînă la *Viața e un vis* al lui Calderón) și cu tema nebuniei la Sebastian Brandt, la Erasmus și chiar în *Don Quijote* al lui Cervantes. Ceea ce

este comun tuturor acestor teme este ideea vieții ca iluzie, o idee prin care a fost atacată adeseori trufia tiranilor sau stearpa închipuire de sine. Ibsen a mai utilizat-o în *Rața sălbatică,* unde doctorul Relling meditează la „iluzia vitală". Cînd urmărim afinitățile dintre aceste opere foarte felurite, nu stabilim o serie tematică, ci una de idei și, prin comparația mijlocită de acest cadru foarte larg, tendința fiecăreia din operele amintite apare într-o lumină mai vie. Alteori putem stabili serii formale. Așa, de exemplu, procedeul *teatrului în teatru* unește *Visul unei nopți de vară* și *Hamlet* ale lui Shakespeare cu *Der gestiefelte Kater* al lui Ludwig Tieck și cu *Der romantische Oedipus* al lui Platen etc. Teme, idei, procedee aparțin deci unor serii care străbat în secțiuni orizontale mai multe literaturi. Stabilirea acestor serii ne face să înțelegem mai bine caracteristica fiecăreia din operele care se înlănțuiesc în interiorul lor. Fără această deschidere a orizontului, facultatea caracterizării și aprecierii pierde multe din posibilitățile ei.

Nu voi spune totuși că istoria literaturii naționale tinde să se absoarbă în istoria universală a literaturii și să dispară ca disciplină științifică, fiindcă tot ei îi este rezervat rolul de a strînge faptele și de a stabili valorile. Istoria literaturii universale operează cu datele stabilite de cercetarea literaturilor naționale și se pune în serviciul explorării, caracterizării și aprecierii marilor realizări ale acestora din urmă. După ce lucrările istoriei naționale a literaturii au fost duse pînă la un anumit grad al înaintării lor, devine indispensabilă considerarea rezultatelor obținute în cadrul mare al literaturii universale, unde ele se luminează prin reflexul cel mai puternic care poate cădea asupra lor.

O consecință importantă a studiilor literare în această din urmă perspectivă este constatarea grupării faptelor, adică a autorilor și a operelor, în curente. Toate marile curente literare au avut o desfășurare internațională. Epica medievală, poezia trubadurească, nuvela, pastorala și lirica platonică a Renașterii, teatrul clasic, romanul sentimental preromantic, dramele iluministe ale libertății, meditația poetică, dramele și romanele istorice ale romantismului, romanul realist critic și alte multe au

atins punctele cele mai extreme ale Europei şi desigur şi ale altor continente.

Nu este cu putinţă a studia aceste curente dacă nu le urmărim în desfăşurarea lor de la o ţară la alta, adică în secţiuni transversale. Între *Chanson de Roland, Poemul Cidului* şi *Nibelungenlied* sau *Gudrun,* între Guillaume IX de Aquintania şi Walter von der Vogelweide, între *Diana* lui Montemayor şi *Arcadia* lui Sidney, între sonetele lui Michelangelo şi ale lui Shakespeare, între drama clasicistă a lui Trissino, a lui Jodele, a lui Racine şi a lui Addison, între romanele lui Richardson şi Karamzin, între Byron şi Puşkin ş.a.m.d. există tot atîtea legături care s-au format direct sau uneori prin transmiţători rămaşi necunoscuţi. Istoria literaturii universale are datoria să urmărească procesul de propagare a curentelor şi să lumineze realitatea lor internaţională. Din cîte forme de organizare se pot închipui pentru un curs de istoria literaturii universale, cel mai potrivit mi se pare acel al expunerii în cadrul curentelor ei. Căci similitudinile dintre opere, pe care le pune în lumină unul sau altul dintre aceste curente, permit în acelaşi timp legarea lor de împrejurările sociale care le-au generat. Dintre speciile de interese cu care te poţi opri în faţa creaţiilor literaturii, una din ele, aceea *estetică,* se îndreaptă mai ales către individualitatea lor, în timp ce interesul *istoric* remarcă mai ales asemănările dintre ele, ca o expresie a împrejurărilor social-istorice care le-au produs. Aceste asemănări în timp şi spaţiu sînt concentrate în conceptul curentelor literare universale.

Programul istoriei literaturii universale nu se confundă oare cu acel al literaturii comparate? Desigur, harnica şi fructuoasa anchetă a comparatismului ne este de un mare ajutor. Totuşi, spre deosebire de felul în care este practicat comparatismul contemporan, propria noastră îndrumare se deosebeşte cel puţin într-un punct esenţial. Adeseori, străbătînd cercetările comparatiştilor, nu putem să nu ne împotrivim acelui fel de a prezenta operele literare ca o simplă ţesătură de influenţe străine. Premisele teoretice ale comparatiştilor acordă un loc atît de mic influenţelor interne, geniului originar al scriitorilor şi răsfrîngerii împrejurărilor sociale ale locului şi

ale timpului în care o operă a apărut, încît ne întrebăm cum s-a putut impune valoarea unor produse spirituale care n-ar fi decît un mozaic de înrîuriri externe ? Principiile comparatismului sînt uneori atît de puţin adîncite, încît, în felul lui de a prezenta lucrurile, s-ar părea că o operă străină a lucrat asupra unei opere naţionale numai pentru că a apărut într-un moment anterior al timpului şi că acţiunea uneia asupra alteia n-a fost decît un fruct al întîmplării. [1]

O problemă importantă apărută în elaborarea cursului de *Istoria literaturii universale* a fost aceea a întinderii acordate fiecăruia din capitolele lui. Ne-am găsit, în această privinţă, în faţa a două modalităţi de organizare, pe care le-am numit istoria literară în A şi V. Cea dintîi strîmtează spaţiul expunerii pe măsură ce se apropie de actualitate, cea dea doua îl extinde. Cine nu cunoaşte acele istorii literare în A, de pildă a literaturii franceze, care, după ce dă un loc larg secolelor anterioare, nu rezervă decît cîteva pagini ultimelor decenii şi actualităţii. Trebuie să recunoaştem, în acest ultim mod de organizare a materialului, efectul acelei mentalităţi îndepărtate de viaţă care a fost a atîtora dintre filologii mai vechi, oameni ai textelor şi bibliotecilor, mişcaţi de singura iubire a lumii vechi, *amor veteris mundi.* Ultimi descenenţi ai umanismului, din rîndul lor a desprins Anatole France cîteva din figurile sale de învăţaţi stîngaci şi caşti, care au inspirat ironia şi tandreţea lui. Cred că filologul modern trebuie să zdrobească cercul acestei vrăji adormitoare. Cetatea cărţilor trebuie să fie un loc de observaţie şi de luptă al lumii moderne. Cunoaşterea literaturilor trecutului, în legăturile dintre ele, nu poate avea un scop mai înalt decît aprecierea creaţiei moderne şi noi. Gorki, Alexei Tolstoi şi Şolohov, Bernard Shaw şi Thomas Mann au adus contribuţia lor la tezaurul mondial al literaturii epice şi dramatice; justa lor preţuire nu poate fi făcută decît în cadrul acesteia. Este indispensabil atunci cînd studiezi scenariul *La beauté du diable* al lui Salacrou sau *Le diable et le bon*

[1] Vd. dezvoltarea acestei idei la începutul volumului de faţă, în studiul *Antichitatea şi Renaşterea.* [V. succesiunea studiilor din volumul *Studii de literatură universală şi comparată* (n.ed.).]

Dieu al lui Jean-Paul Sartre să știi că aici au poposit temele goetheene ale lui *Faust* și *Goetz von Berlichtingen* și să cauți a le înțelege în legătură cu vechile creații, care într-o anumită măsură le-au inspirat. Am dat deci cursului nostru organizarea în V, deschiderea mai largă spre actualitate, rezervînd expunerii părților mai noi ale literaturii universale un loc mai întins decît expunerii epocilor ei mai vechi.

Studiul literaturii universale scoate în evidență dualitatea făcută din epoci de mare forță creatoare și epoci în care puterea creatoare pare că se istovește. După intervale de timp în care operele au un conținut uman adînc, cu mari răsunete afective, prin care ele răsfrîng cu putere lumea contemporană și năzuințele ei de progres, apar răstimpuri cînd scriitorii retrag interesul lor vieții, se refugiază în reverie nebuloasă și stranie sau cultivă jocul steril al fanteziei oțioase. Primele din aceste epoci literare coincid totdeauna cu acele în care se clădește o lume nouă, în care omul este solicitat de temele luptei pentru progres și ale creației. Celelalte epoci sînt ale extenuării, cînd reprezentanții lumii vechi se simt amputați de conștiința oricărei misiuni. În locul creatorilor, apar atunci epigonii lor. Așa s-a întîmplat la sfîrșitul Renașterii italiene și franceze, cînd, după strălucirea creației anterioare, poezia decade în manierism și prețiozitate. Locul lui Petrarca îl ocupă cavalerul Marino, într-al lui Ronsard se instalează Voiture și Benserade. Fenomenul se repetă în Germania, cînd, după marea literatură a secolului al XVI-lea și a Reformei, apar stranii poeți ai barocului. După puternicul curent al raționalismului clasic și în plină înflorire a iluminismului, care îl continuă, oboseala apare în madrigalul și idila rococoului. Aceeași extenuare a puterii de creație se observă spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, cînd unii din scriitorii vremii, înțelegînd bine drama lor, se numesc ei înșiși poeți ai *decadenței*. Totdeauna, în astfel de momente, conducerea gustului literar încetează să mai aparțină claselor active și ascendente ale societății și trece în puretea celor care decad. Evident, nu trebuie să pierdem din vedere că cele două momente coincid după cum coincid și clasele sociale care se exprimă prin ele. John

Lily este contemporanul lui Shakespeare; Góngora al lui Lope de Vega și Cervantes. Fiecare din aceștia se situează însă pe cîte o linie deosebită de dezvoltare a societății și se asociază cu cîte o altă valoare în conștiința posterității. Studiul literaturii universale punînd în lumină această dualitate, sau, mai degrabă, acest contrast al momentelor ei, înzestrează tineretul cu un criteriu de apreciere a creațiilor din trecut și din prezent și îl leagă mai strîns de tot ceea ce crește și se înalță.

Aceste cîteva îndrumări călăuzesc expunerea cursului de *Istoria literaturii universale* la Facultatea de filologie din București, dar desigur încă unul și, în împrejurările actuale, poate cel mai important. Acest curs urmează să întărească în auditorii lui conștiința unității de cultură a lumii. Poate nici o altă ramură a științelor spiritului nu are mai multe mijloace să dovedească acțiunea continuă a unor popoare asupra altora, realitatea mereu prezentă a schimburilor culturale. Aproape din fiecare punct al istoriei literare pornesc fire în toate direcțiile lumii și înconjoară planeta noastră de mai multe ori. Uneori, cercetătorul este surprins să stabilească acțiunea unor opere la mari depărtări de locul și timpul din care a iradiat. Povestea celor șapte înțelepți a indienilor a reapărut la persani, la sirieni, la arabi și evrei, în *Sindipa* greacă, în versiunea latină *Dolopathos* și în întregul folclor european, la francezi, italieni, germani, olandezi, danezi, englezi, unguri, ruși, poloni și români, pînă cînd Mihail Sadoveanu i-a dat o nouă întrupare în una din operele lui cele mai frumoase, în *Divanul persian*. Nu este oare un fapt vrednic de admirat că, în ciuda depărtărilor, a dificultăților, a conflictelor armate care le-au interceptat atît de des, oamenii și-au transmis neîncetat produsele fanteziei și ale inteligenței lor? Sfidînd obstacolele, omenirea a menținut unitatea culturii ei. Învățătura aceasta, rezultată cu atîta limpezime din studiul istoriei literaturii universale în secțiuni transversale, din cercetarea circulației motivelor, a ideilor și a formelor literare, degajează îndemnul de a nu menține separate și învrăjbite națiunile care și-au manifestat necontenit voința de a se deschide unele altora, și de a conlucra mereu la cultura comună a umanității. Dacă impe-

rativul păcii mondiale are nevoie de noi argumente, literatura universală îi poate procura pe unele din cele mai bune. Agresiunea războinică și prăpăstiile săpate între popoare apar ca potrivnice conlucrării firești pe care cercetările noastre o pun mereu în lumină.

Poate nu este îndemn care a mișcat mai puternic pe intelectualul român, în ultimul deceniu, decît angrenarea lui în circuitul generos al culturii mondiale. În acest răstimp, s-au înmulțit considerabil lucrările de însușire a întregului tezaur al culturii universale. Niciodată nu s-a tradus mai mult, cu o participare mai activă a scriitorilor celor mai de seamă ai țării. Traducerile din scriitorii antici și moderni, seriile complete, în curs de publicare, a operelor lui Shakespeare, Molière, Lessing, Fielding, Goethe, Schiller, Balzac, Thackeray, Mickiewicz, Dickens, Zola, Mark Twain, Romain Rolland, Anatole France, Pușkin, Gogol, Tolstoi, Cehov, Turgheniev, Gorki au apărut în zeci de mii de exemplare. Literatura maghiară a fost reprezentată prin tălmăciri noi din Katona, Petőfi, Jokai, Mikszath, Moricz ș.a. Este cu neputință să dresez acum bibliografia completă a traducerilor în românește, întreprinse în anii din urmă. Nu pot să nu relev însă faptul că edițiile de zeci de mii de exemplare din Shakespeare sau Goethe au dispărut din librării în cîteva zile, încît, față de foarte întinsa cerere publică, a trebuit să se pună îndată sub tipar ediții noi. Niciodată interesul pentru literaturile străine n-a fost mai viu în România. În rîndul manifestărilor acestui interes trebuie trecută și crearea cursului de *Istoria literaturii universale*, mai întîi în facultățile filologice ale țării, apoi și în alte instituții ale învățămîntului superior, ca Institutul pedagogic, Facultățile de teatru și Facultățile de arte frumoase.

Evident, lucrările de însușire a patrimoniului literar al popoarelor stăine n-au ajuns la capătul programului lor. Sînt încă multe alte lucruri de făcut și relevarea lipsurilor de pînă acum nu poate decît să contribuie la înlăturarea lor. Mai întîi, trebuie spus că noua mișcare de traduceri s-a îndreptat în mai mare măsură către operele tradiției clasice decît înspre acele ale cre-

ației contemporane. Se simte nevoia unei informații bibliografice mai ample, a unui import de cărți mai masiv, dealtfel nu numai în țara noastră. România a încercat să remedieze acest neajuns, punînd la dispoziția străinătății periodicele și publicațiile sale în limbi străine. Mulți dintre marii noștri scriitori au dobîndit, în anii din urmă, circulația mondială pe care o meritau de mai multă vreme. Traduceri în limbi de mare răspîndire au dus pînă departe cunoașterea folclorului nostru, a operelor lui Eminescu, Caragiale, Creangă, Slavici, Sadoveanu și atîția alții. Un român, iubitor al literaturii patriei sale, n-a putut medita fără emoție la știrea că, aproape în același timp, *Scrisoarea pierdută* a lui Ion Luca Caragiale, unul din autorii cei mai iubiți și unul din aceia care au răsfrînt mai limpede imaginea țării vechi, s-a jucat la Roma și Paris, la Berlin, la Moscova și în America latină. Ne spunem că marile popoare străine au poate și ele îndatorirea să se deschidă cunoașterii literaturilor mai tinere și pe alte căi decît acele pe care acestea din urmă și le deschid prin propriile lor mijloace. În momentul de față este absolul sigur că interesul pentru cultura Occidentului în țările din estul și sud-estul Europei este mult mai viu decît acel al țărilor occidentale pentru cultura acestora din urmă. Nimeni, nici chiar poporul cel mai renumit pentru splendoarea creațiilor lui, nu se poate închide în măreția tradițiilor sale. Literaturi mai tinere au adus germeni fecunzi atunci cînd au intrat în circulația mondială. Nu voi insita asupra exemplului prea cunoscut al enormei influențe pe care a exercitat-o literatura rusă în a doua jumătate a veacului al XIX-lea, atunci cînd marii ei poeți, autori dramatici și romancieri au ajuns să fie cunoscuți în întreaga lume. Prosper Mérimée descoperind pe Pușkin și Gogol, învățînd rusește ca să-i poată citi în original, Flaubert cultivînd prietenia lui Turgheniev, citind *Război și pace* al lui Tolstoi, fac parte din evenimentele cruciale ale literaturii moderne. Dostoievski a fost, de asemenea, una din experiențele hotărîtoare ale literaturii occidentale, în epoca lor mai nouă. Putem aminti, de asemenea, revelația trăită de întreaga Europă odată cu difuzarea europeană a literaturilor sud-estice, a literatu-

rilor nordice, a celei poloneze și maghiare. Noi, românii, sîntem conștienți că putem lua loc în această societate. Cîteva din figurile cele mai înalte ale literaturilor moderne au fost date de unele din popoarele pe care le-am amintit. Teatrul lui Ibsen a fost hotărîtor pentru creația dramatică mai nouă. Oare epoca contemporană a cunoscut multe opere mai uimitoare ca acele ale lui Jacobsen și Selma Lagerlöff ? Petöfi, Ady și Eminescu fac parte dintre liricii cei mai mari ai lumii. Clasa țărănească a inspirat puțini alți romancieri mai mari ca polonezul Reymont. Noi credem că Mihail Sadoveanu este astăzi poate cel mai de seamă poet al naturii. Se cuvine să adăugăm că folclorul trăiește o viață mult mai vie în părțile noastre de lume. Herder, Goethe s-au entuziasmat pe vremuri de poezia populară a sîrbilor. Pentru a nu mai vorbi de bilinele rușilor, astăzi încă mesajul folcloric al ungurilor, al românilor, al neogrecilor face parte dintre darurile cele mai de preț pe care le poate primi întreaga literatură a lumii. Cînd se credea a se fi istovit cunoașterea tuturor marilor epopei naturale ale popoarelor, un învățat a cules din gura țăranilor finlandezi cîntecele *Kalevalei,* compuse cu o jumătate de mileniu mai înainte, și lumea a trăit atunci emoția unei mari descoperiri. Nu există popoare mici și mari decît ca o expresie statistică. Popoarele cele mai puțin numeroase au dat și continuă să dea opere în care sufletul omenesc trăiește în forme de mare originalitate și seducție. Nimeni nu se poate dispensa de a cunoaște mesajul artistic provenit de la neamurile multă vreme oprimate și exploatate, care trăiesc în părțile răsăritene și sud-răsăritene ale Europei. Aceste neamuri au ajuns astăzi la o nouă conștiință a misiunii lor. Ele se deschid întregului tezaur al culturii mondiale, pus acum la dispoziția maselor populare celor mai largi, dar vor să-l îmbogățească, la rîndul lor, prin toate bunurile propriei lor culturi. Cred că este folositor ca curentele difuzării literare să circule în toate direcțiile. Pacea lumii într-o lungă epocă de construcție va fi mai temeinic asigurată atunci cînd popoarele vor ajunge a se cunoaște mai bine prin aspectele mai înalte ale puterii lor de creație. Studiul literaturii universale trebuie să-și propună și acest scop.

Astăzi, cînd zorii unei înțelegeri mai bune între popoare strălucesc din nou peste lume, sîntem bucuroși să arătăm ce s-a făcut în România în acest scop, pe terenul literar. Dar am dori, în același timp, ca aspirațiile noastre să fie cunoscute și prețuite, după cum socotim că li se cuvine. Am dori să stabilim legături cu centrele de documentare, cu instituțiile de cercetare științifică în domeniul istoriei literare și cu personalitățile care se ostenesc pe acest tărîm. Am dori să fie mai bine cunoscută literatura noastră mai veche și mai nouă, ca și străduințele celor care o studiază ca istorici și critici literari.

Aceste cîteva însemnări despre țintele și spiritul studiului literaturii universale în învățămîntul superior român vor să aducă modesta lor contribuție în vederea conlucrării și armoniei către care popoarele lumii aspiră astăzi.

1955

FORMAREA IDEII DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ ÎN PRIMA PERIOADĂ

1. GOETHE ŞI LITERATURA UNIVERSALĂ

La 31 ianuarie 1827, Goethe îi spunea lui Eckermann : „Îmi dau din ce în ce mai bine seama că poezia este un bun al întregii umanităţi şi că, pretutindeni şi în toate timpurile, ea se manifestă în sute şi sute de oameni. Unul face ceva mai bine decît altul şi pluteşte ceva mai mult decît celălalt, aceasta este totul. Domnul von Matthisson nu trebuie din pricina aceasta să creadă că el ar fi omul de care vorbesc şi nici eu nu trebuie să-mi fac această iluzie, ci fiecare trebuie să-şi spună că înzestrarea poetică nu este chiar un lucru atît de rar şi că nimeni n-are nici un motiv special să crească în închipuirea de sine, atunci cînd compune un poem de valoare. Noi, germanii, atunci cînd nu privim dincolo de cercul îngust al propriului nostru mediu, cădem cu uşurinţă în această pedantă infumurare. Literatura naţională nu mai înseamnă astăzi mare lucru ; a sosit timpul literaturii universale şi fiecare trebuie să contribuie a grăbi instaurarea epocii ei. Dar în noua preţuire a literaturii străine, nu trebuie să ne oprim la una specială şi s-o considerăm drept exemplară. Nu trebuie să credem că aceasta ar fi cea chineză sau cea sîrbă sau Calderón sau *Nibelungii*. Dacă simţim nevoia de ceva exemplar trebuie să ne înapoiem la greci, în ale căror opere este reprezentat omul frumos. Tot restul trebuie considerat numai din punctul de vedere istoric şi trebuie asimilat de noi în părţile lui bune."

Textul acesta trece, cu drept cuvînt, drept actul constitutiv al literaturii universale ; drept unul din primele momente în care literatura universală dobîndeşte conştiinţă de sine. Goethe exprimă cu mare claritate noua situaţie a omului modern de cultură, în realitate a burgheziei vremii, care, depăşind graniţele, oarecum înguste, ale propriei ei literaturi naţionale, participă la întreaga mişcare literară a lumii. Această extindere a conştiinţei literare moderne respinge orice dogmatism, orice înclinare de a propune omenirii un singur model literar. Respingerea dogmatismului literar denotă înţelegerea istorică a literaturilor, felul în care fiecare din operele şi epocile ei sînt legate de împrejurările lor istorice speciale. O ezitare trebuie totuşi să recunoaştem către sfîrşitul declaraţiei lui Goethe : un caracter exemplar, universal valabil, superior oscilaţiei istorice, ar putea fi recunoscut numai în literatura grecilor, ca una care ar fi întrupat pentru toate timpurile pe *omul frumos*, omul estetic. Este, în acest accent final al conversaţiei cu Eckermann, un ecou al secolului al XVIII-lea german şi al cultului pe care, împreună cu Winckelman, cu Mengs, cu Hölderlin, cu Schiller, cu Goethe el însuşi, veacul îl adusese clasicismului grecesc.

La începutul anului 1827, cînd Goethe pronunţă cuvintele reproduse mai sus, puţini întrebuinţaseră cuvîntul *literatură universală, Weltliteratur,* dar conştiinţa ei începuse să se formeze printr-o serie de fapte ale cercetării literare şi ca expresia anumitor împrejurări sociale şi istorice, pe care dorim să le analizăm aici. Tema studiului de faţă — un fragment dintr-o cercetare mai întinsă — este arătarea modului în care s-a format ideea de literatură universală ca un efect al luptelor împotriva absolutismului şi a expresiei lui literare, estetica clasicismului, ca şi a deşteptării conştiinţei naţionale în burgheziile occidentale. Pentru a se forma ideea „literaturii universale" trebuia dislocat complexul clasic, în care absolutismul şi cultura de curte îşi găsiseră forma manifestării lor literare. Pentru a înfăţişa acest proces, studiul de faţă instituie comparaţia între orizontul literar al lui Voltaire, apoi al discipolului acestuia Laharpe, şi orizontul literar al lui Goethe, care se formează prin asimila-

rea tuturor marilor literaturi ale lumii, înțelese în originalitatea lor. Un moment important al dislocării complexului clasic a fost și bătălia pentru Shakespeare, redescoperit în secolul al XVIII-lea în Anglia și receptat pe continent sub influența acelorași determinante sociale.

2. ORIZONTUL LITERAR AL LUI VOLTAIRE

Trebuie să găsim un punct de la care să putem începe a măsura progresele formării unei conștiințe universale a literaturii. Voltaire a fost, desigur, unul din oamenii cei mai informați ai secolului al XVIII-lea, unul din spiritele cele mai universale ale vremii lui. Totuși, orizontul său literar este încă destul de limitat. Voltaire este încă departe de vivacitatea și varietatea interesului cu care Goethe urmărea mișcarea literară a vremii sale. Acesta din urmă se ținea la curent cu tot ce se producea în Franța, în Anglia, în Italia. Scrierile și convorbirile sale sînt pline de ecoul lecturilor lui recente, care nu sînt numai germane. Citește pe Beaumarchais, Béranger și Robert Burns, pe Ossian, Byron, Carlyle și Chateaubriand, pe Fenimore Cooper, Paul-Luis Courier, pe Casimir Delavigne și Jacques Delille, pe Alexandre Dumas, pe Fielding și Goldsmith, pe Guizot, Hugo, Mérimée și Sainte-Beuve, pe Metastasio, Richardson, Sterne, Walter Scott și Manzoni, pe Diderot și Stendhal. Cunoaște poeți orientali, pe Hafiz și Firdusi ; se pasionează pentru folclorul nordic și pentru cel balcanic. Orizontul literar al lui Goethe este foarte întins. Dar al lui Voltaire ? Acesta stăpînește solida bază a clasicismului greco-latin, mai cu seamă a celui latin, însușit în timpul studiilor sale la iezuiți. Cunoaște literatura italiană și spaniolă din secolele Renașterii. Grație călătoriei pe care o întreprinde în tinerețe, în Anglia, își însușește cunoașterea literaturii engleze, dar mai cu seamă pe reprezentanții acesteia din generația mai veche. În afară de Shakespeare, înțeles într-un fel asupra căruia vom reveni, *Lettres anglaises* citează pe Dryden (1631—1700), pe Otway (1652—1685), pe Waller (1606—1687), pe Prior (1664—1721), pe Pope (1688—1744), pe Addison (1672—1719), pe Congreve (1670—1729), pe Swift (1667—1745). Dar ceea ce este caracteristic este faptul că Voltaire nu caută să-i înțeleagă în specificitatea lor engleză, ci încearcă să-i apropie de înțelegerea cititorului, asimilîndu-i cu unul din omologii lor francezi. „Prior, scrie Voltaire, are în Anglia aceeași reputație ca La Fontaine printre noi, Pope este Boileau al Angliei, Congreve este un Molière.“ Înțelegerea scriitorilor în legătură cu împrejurările lor istorice, recomandată de Goethe, nu este încă metoda literată folosită de Voltaire. Creația literară străină o măsoară cu metrul clasic francez. Se va vedea ce rezultate dă acest procedeu în aprecierea lui Shakespeare. În realitate, în orizontul literar al lui Voltaire domină linia care descinde din clasicismul greco-latin, continuă în Renaștere și ajunge în secolul lui Ludovic XIV. Voltaire este autorul teoriei despre cele patru mari secole ale literaturii universale, o teorie de atîtea ori reluată în generalizările mai noi ale istoriei și teoriei literare. În introducerea la *Le siècle de Louis XIV* (1751 urm.), Voltaire scrie : „Toate timpurile au produs eroi și oameni politici ; toate popoarele au trecut prin revoluții ; toate istoriile sînt asemănătoare între ele pentru acela care nu vrea decît să-și exprime fapte în memorie. Dar cine gîndește și, ceea ce este mai rar, cine are gust nu numără decît patru secole în istoria lumii. Aceste patru vîrste fericite sînt acelea în care artele s-au perfecționat și, slujind măreția spiritului omenesc, au devenit exemplul posterității.“ Cele patru secole ale lui Voltaire sînt : mai întîi acela al lui Pericles, al lui Filip și al lui Alexandru, acela care l-a văzut trăind pe Demostene, pe Aristotel și pe Platon, pe Phidias, Apelles și Praxiteles ; apoi secolul lui Cezar și August, adică al lui Lucrețiu, Cicero, Titus Livius, Vergiliu, Horațiu, Ovidiu, Varro și Vitruviu ; apoi acela care, după cucerirea Constantinopolului de către Mahomet al II-lea, produce Renașterea la Florența, sub oblăduirea Medicișilor. Renașterea se răspîndește în întreaga Europă occidentală, totuși Voltaire nu acordă o prețuire deosebită rezultatelor ei în Anglia, în Germania, în Spania, nici chiar în Franța. „Francisc I, scrie Voltaire, s-a înconjurat de savanți, care n-au fost decît savanți ; a avut arhitecți, dar nici un Michelangelo

sau Palladio ; a vrut zadarnic să stabilească școli de pictură ; pictorii italieni chemați de el n-au dat elevi francezi. Cîteva epigrame și cîteva povestiri literare compuneau toată poezia noastră. Rabelais a dat singura carte de proză la modă în timpul lui Henric al II-lea." Abia secolul lui Ludovic al XIV-lea atinge, ba chiar depășește, marile secole anterioare, al lui Filip și Alexandru, al lui Cezar și August, al Medicișilor. „Îmbogățit prin descoperirile celorlalte trei secole anterioare, secolul lui Ludovic al XIV-lea a făcut în anumite genuri mai mult decît cele care i-au premers. Este adevărat că nu toate artele au fost duse mai departe decît sub Medicişi, sub August, sub Alexandru, dar, în mod general, acum a ajuns la desăvîrșire rațiunea umană. Filozofia sănătoasă abia acum a ajuns să fie cunoscută, încît este drept a spune că, începînd din ultimii ani ai lui Richelieu pînă la cei următori morții lui Ludovic al XIV-lea, s-a produs în artele, în spiritele, în moravurile și în guvernămîntul nostru, o revoluție generală care trebuie să slujească drept semn distinctiv etern pentru adevărata glorie a patriei noastre. Această fericită influență nu s-a oprit în Franța; ea s-a întins în Anglia și a exercitat emulația de care avea nevoie acestă națiune spirituală și îndrăzneață ; a transportat bunul-gust în Germania, științele în Rusia, a însuflețit din nou Italia, care tînjea ; întreaga Europă și-a datorat politețea și spiritul de societate curții lui Ludovic al XIV-lea." Rareori s-a scris un text mai expresiv pentru punctul de vedere pe care întreaga dezvoltare a conștiinței universale a literaturii, în sensul lui Goethe, trebuia să-l depășească. Pentru a putea pronunța cuvintele pe care Goethe i le adresează lui Eckermann la 31 ianuarie 1827, a trebuit ca orînduirea socială a vremii să se schimbe sau să năzuiască a se schimba și, ca urmare, a trebuit descompus complexul clasicist al lui Voltaire, apoi au trebuit cucerite toate domeniile rămase ascunse acestuia. Voltaire preferă, la greci, era filozofilor aceleia a poeților tragici, pe Platon și Aristotel lui Eschil și Sofocle. Nu acordă nici un loc în tabloul său de literatură universală evului mediu romanic. Evul mediu este, pentru Voltaire, ca și pentru înaintașii săi francezi din secolul al XVII-lea, de pildă

pentru La Bruyère, o epocă a „barbariei". Își explică Renașterea italiană, ca și Pierre Bayle, prin emigrația savanților greci după căderea Constantinopolului. Renașterea italiană ar începe deci după mijlocul secolului al XV-lea. Tot ce premerge acestei date și s-a format în legătură cu evul mediu francez nu intră în tabloul său, nici Petrarca, nici Boccaccio, cu atît mai puțin Dante. Toți aceștia primesc cîte o mențiune în *Essai sur les moeurs,* totuși meritele lor nu sînt judecate suficient pentru a permite citarea lor alături de numele celor mai mari din istoria spiritului omenesc. Mai multă aplecare arată Voltaire pentru epoca finală a Renașterii italiene, pentru Guarini, Ariosto și Tasso, autorul *Ierusalimului eliberat,* pe care-l consideră superior *Odiseii* lui Homer. Renașterea dincoace de Alpi nu i se părea a fi dat rezultate apreciabile. Din secolul al XVI-lea francez, reține numele lui Rabelais, dar nu pe al lui Ronsard, al poeților platonici, al poeților hughenoți (Agrippa d'Aubigné și Saluste Du Bartas), pe al lui Montaigne. Nici Renașterea în Anglia și Secolul de aur, *Siglo de oro* spaniol, adică Shakespeare și poeții elizabetani, Lope de Vega, Tirso da Molina, Cervantes și Calderón nu intră în tabloul său. Tuturor acestora i se pare superior secolul clasic francez cu iradiațiile sale în Anglia, în Germania, în Rusia, deci Congreve, „Molière-ul englez" și Pope „Boileau-ul" aceleiași națiuni. Poate și Gottsched, care va încerca să introducă tragedia clasică franceză în Germania ? Literatura germană a veacului său și a celui anterior nu pare a fi interesat însă pe Voltaire nici în timpul petrecerii sale la Potsdam, nici mai tîrziu. Dincolo de versurile franceze ale suveranului mecenat, ale lui Frederic al II-lea, se întinde pentru Voltaire o zonă de umbră. Imaginea voltairiană a literaturii universale este aceea a raționalismului clasic, așa cum se putuse dezvolta din spiritul cartezianismului și al vieții de curte, cu afinități mai marcate pentru valorile intelectuale și pentru formele rafinate ale sociabilității în epoca absolutismului, mai mult decît pentru valorile propriu-zis poetice, și cu o incomprehensiune destul de pronunțată pentru diferitele originalități naționale. Voltaire ne apare ca un cugetător anterior perioadei în care se formează conștiința relativității isto-

rice şi a originalităţii naţionale, evidente în declaraţiile adresate de Goethe lui Eckermann. Cercetarea de faţă îşi propune să urmărească progresele acestei conştiinţe. Dar, pînă atunci, este necesar să urmărim dezvoltarea punctului de vedere voltairian într-una din operele cele mai reprezentative ale dogmatismului clasic francez, în *Le Lycée* sau *Cours de littérature ancienne et moderne* (1799) al lui Laharpe. Urmărind ideile lui Laharpe, ne putem da mai bine seama de tot ceea ce veacul cîştiga în jurul şi împotriva sa.

3. LITERATURA UNIVERSALĂ ÎN „CURSUL" LUI LAHARPE

Jean François Laharpe (1739—1803) a întrupat tipul literatului francez, aşa cum l-au format veacurile clasicismului. Discipol al lui Voltaire, pe care îl vizitează în mai multe rînduri la Ferney şi care patronează debuturile sale literare, Laharpe a scris aproape în toate genurile cultivate de clasici. A scris tragedii în gustul lui Voltaire şi a avut unele succese pe scenele pariziene, fără să poată impune în repertoriul permanent al teatrului francez vreuna din compunerile sale dramatice. Posteritatea n-a reţinut nici tragedia *Warwick*, nici *Menzicoff*, care i-au adus o pensie regală, şi nici una din numeroasele sale opere teatrale. Între 1774 şi 1791 a întreţinut o *Corespondenţă literară* cu marele duce al Rusiei, o serie de cronici literare asemănătoare acelora adresate de Grimm. Operele sale în 16 volume, publicate între 1821 şi 1822, cuprind poezii, discursuri şi elogii academice, un studiu asupra filozofiei secolului al XVIII-lea, o apologie a religiei, traduceri din Suetoniu, Lucan, *Lusiadele* şi *Ierusalimul eliberat*, o traducere a *Psalmilor*. A compus *Heroide* ca Ovidiu şi un eseu asupra acestui gen literar, o istorie a călătoriilor celebre, prelucrată după abatele Prévost şi alte multe pagini de critică şi polemică, adunate în cursul unei cariere bucuroase de lupte. Devenit membru al Academiei Franceze, în 1776, Laharpe participă la evenimentele Revoluţiei franceze, dar, deşi sentimentele sale sînt favorabile revoluţionarilor şi sînt manifestate ca atare în paginile revistei *Le Mercure de France*, pe care o redactează împreună cu Mallet-Dupan, ele nu sînt totuşi ferme şi consecvente şi scriitorul nu se poate sustrage proscrierii şi arestării. Revirimentul sentimentelor şi opiniilor sale, după acest episod, nu-l menţine pe Laharpe pe vechea linie revoluţionară, devenind, de fapt, un trădător al revoluţiei. Scriitorul se refugiază în religie. Încă din 1786, Laharpe începe lecţiile sale de literatură la aşa-numitul Lycée, instituţie de învăţămînt superior. Ieşit din închisoare, Laharpe îşi continuă activitatea profesorală la Lycée şi prelegerile sale, mult audiate, văd lumina tiparului în 1799. *Cursul de literatură* al lui Laharpe, editat de mai multe ori în cursul anilor (lucrez pe ediţia lui Firmin Didot din 1860), a fost mult citit şi a constituit, vreme de decenii, unul din factorii cei mai însemnaţi în menţinerea tradiţiei clasice în şcoli şi în cercurile literare conservatoare. Este deci o operă caracteristică pentru cercetarea întreprinsă de noi, deoarece autorul ei studiază literatura franceză în cadrul tradiţiilor şi înfăţişează ca atare conştiinţa literară a unui literat francez format în şcoala clasicilor, discipol al lui Voltaire.

În *Prefaţa* operei sale, Laharpe defineşte obiectul acesteia : „Ofer publicului, după cît cred pentru întîia oară în Franţa şi chiar în Europa, o istorie raţională a tuturor artelor spiritului şi ale imaginaţiei, de la Homer pînă în zilele noastre, o istorie care nu exclude ştiinţele exacte şi ştiinţele fizice". Proiectul de a înfăţişa, în aceeaşi expunere, o istorie a artelor şi a ştiinţelor, corespundea aceluiaşi raţionalism clasic, care inspirase pe Voltaire în *Essai sur le moeurs*. În realitate, expunerea lui Laharpe se opreşte mai cu seamă asupra artei literare, pe care o defineşte drept imitaţie şi înfrumuseţare a naturii. Există o artă literară, afirmă Laharpe, un meşteşug al scrisului, pe care l-au dus pînă la perfecţiunea lui marii poeţi şi oratori ai antichităţii. Părerea care începuse a-şi face loc, şi anume că geniul, spontaneitatea creatoare naturală, poate înlocui arta, este denunţată de Laharpe ca un sofism, un paradox lipsit de înţeles. Pentru că au nesocotit principiile artei scrisului, fixate de marile modele, Dante, Shakespeare şi Milton au dat lucrări monstruoase sau grosolane în care părţile frumoa-

se rezultă numai din aplicarea oarecum involuntară a principiilor. Adversarii regulilor artei, stabilite de marile modele clasice și extrase de acolo de către filozofi, își închipuie că filozofia este vătămătoare artelor frumoase și contribuie la decadența lor. Totuși, observă Laharpe (pe care îl rezum aici folosind uneori expresiile sale), arta și filozofia au același obiect, adevărul sufletului omenesc, pe care filozofii îl analizează, în timp ce poeții îl zugrăvesc : „unii ne instruiesc, ceilalți ne mișcă“. Identitatea obiectului filozofiei și artei i-au permis lui Aristotel să stabilească pentru totdeauna principiile poeticii și ale retoricii. Cicero a fost cel mai mare orator și cel mai bun filozof al epocii sale. Plutarh și Tacit au fost, în același timp, scriitori și cugetători. Boileau este poetul rațiunii. Filozofia lui Horațiu este împărtășită de toți oamenii cu o educație superioară, *les honnêtes gens*. Poetul englez Pope a dezvoltat ideile lui Leibniz și Shaftesbury, așa cum, în antichitate, Lucrețiu a dezvoltat ideile lui Epicur. Voltaire a semănat idei filozofice în toate operele sale, chiar și în cele de imaginație. Filozofia n-a putut deci vătăma poezia. Totuși, se poate spune că, după secolul lui Ludovic al XIV-lea, spiritele s-au abătut de la artele frumoase uzate prin obișnuință și s-au orientat către științele fizice și speculative ; filozofia a manifestat atunci tendința de a înlocui artele frumoase și creațiile [1] geniului. Nu le-a detronat însă, și astăzi încă, aplicînd principiile gustului, adică sentimentul convenienței, în lucrările artei, putem deosebi creațiile frumoase de acelea care n-au avut merit. Ideea că filozofia ar putea înlocui arta nu este singura prejudecată a lui Laharpe, spirit în multe privințe opus înnoirilor din juru-i.

Laharpe polemizează încă o dată cu ideea de geniu, în accepțiunea pe care începuseră a i-o da unii din teoreticienii vremii. Întocmai ca reprezentanții vechiului clasicism, Laharpe cere operelor perfecțiune artistică, adică conformitate cu așa-zisele reguli ale geniului căruia opera îi aparține, mai mult decît originalitate. Se vădește astfel, încă o dată, caracterul înapoiat al concepțiilor lui Laharpe, într-un moment în care spiritul novator și chiar revoluționar al veacului înlocuise vechea normă rigidă a perfecțiunii clasice cu ideea nouă, destinată unui lung viitor, a originalității, a creației continue. Geniul — ne spune el — nu poate fi altceva decît superioritatea spiritului, așa cum o manifestă operele lui. Geniul nu este facultatea unei creații absolute, a unei inovații fără precedent, a unei noutăți nepregătite de altcineva. Recunoaștem geniul lui Homer și Sofocle, pe al lui Rafael și Molière, totuși nu acești mari artiști au inventat epopeea, tragedia, pictura și comedia. Nu este deci cazul — după Laharpe — de a aprecia operele marilor artiști după noutatea, după inventivitatea lor genială, ci după perfecțiunea lor. Dacă ne conducem de idei clare și precise, în fața unei opere literare, de pildă a unei tragedii, nu este interesant a ști decît dacă „subiectele lor sînt bine alese, dacă planurile sînt bine concepute, situațiile interesante și verosimile, caracterele conforme naturii, dacă dialogul este rezonabil, dacă stilul este expresia justă a sentimentelor și pasiunilor, dacă dicțiunea este pură și armonioasă, dacă scenele sînt bine legate între ele, dacă totul este clar și motivat“. Aceste diferite exigențe ne pot dispensa de întrebarea dacă un autor este un geniu. Amintitele exigențe ar fi realizate de bunii scriitori într-un fel care poate deveni obiectul unor demonstrații exacte. În *Cursul* său *de literatură*, Laharpe va face aceste demonstrații, adică va aplica principiile esteticii sale la examenul celor două mari secole ale spiritului omenesc, pe care urmează acum să le expună. Urmărirea planului lucrării lui Laharpe și a principalelor rezultate obținute de el va trasa pentru noi orizontul literar al discipolului lui Voltaire, perspectiva sa asupra literaturii universale. Înainte însă de a întreprinde această lucrare, să precizăm încă o dată pozițiile clasice ale lui Laharpe. Autorul *Cursului de literatură* este un clasic prin raționalismul său, evident în gruparea laolaltă a artelor și științelor, în sublinierea identității dintre artă și filozofie, prin valoarea pe care o recunoaște modelelor, regulilor și gustului, adică facultății care judecă spontan convenienta operelor, prin însemnătatea mai mare acordată perfecțiunii operelor

[1] În textul de bază : operațiile. Corectat după manuscris (n. ed.).

decît noutății lor, prin polemica împotriva ideii de geniu, care în același moment tindea să spargă sistemul raționalist al clasicismului. Laharpe este ultimul, dar unul din cei mai reprezentativi adepți ai clasicismului francez, și poziția sa este una din cele mai limpezi pentru a ne înfățișa punctul pe care conceptul goethean al literaturii universale trebuia să-l depășească.

Cursul lui Laharpe acordă o parte foarte întinsă, aproape întregul volum prim, expunerii literaturii antice, grupate după genurile literare ilustrate prin operele grecilor și ale latinilor, aceștia din urmă nefiind, dealtfel, decît continuatorii și imitatorii celor dintîi, chiar atunci cînd în unele privințe îi depășesc. Vergiliu, observă Laharpe, a spus odată că este mai ușor să-i răpești lui Hercule măciuca, decît un singur vers lui Homer, totuși i-a luat un număr considerabil de versuri și, cînd îl traduce, deși nu-l egalează totdeauna, uneori îl întrece. Ne sînt deci înfățișate pe rînd epopeea, în cele două literaturi, tragedia și comedia, pastoralele și satirele, elegia și poezia erotică greacă și latină. După un intermediu asupra profeților și a psalmilor, expunerea reia firul literaturilor antice, prezentînd operele elocvenței, ale istoriei și ale filozofiei vechi. Astfel se ajunge la partea a doua și cea mai întinsă a lucrării, care va trata despre secolul lui Ludovic al XIV-lea, nu fără a intercala un scurt capitol asupra operelor celor mai de seamă produse în intervalul de un mileniu și mai bine ; unul din capitolele cele mai caracteristice ale lucrării, pentru că ne oferă măsura justă a orizontului literar al lui Laharpe. „Ce găsim, se întreabă autorul, dincolo de punctul la care ne oprim ?“ Și răspunde : „Deșertul și noaptea.“ Laharpe cunoaște puțin operele de la sfîrșitul antichității. Posedă unele noțiuni asupra părinților bisericii și asupra filozofilor scolastici. Pare însă a nu cunoaște și nu amintește nimic despre întinsa și atît de valoroasa literatură a evului mediu romanic și germanic, în limba latină și în noile limbi naționale. Șirul autorilor citați reîncepe cu Dante, asupra căruia părerile analistului sînt împărțite. Dante, ne spune Laharpe, este autorul „unui poem monstruos și plin de extravaganțe, pe care numai mania paradoxală a secolului nostru l-a putut justifica și preconiza“, totuși poetul

Divinei Comedii „a răspîndit o mulțime de frumuseți ale stilului și expresiei, care au fost simțite de către compatrioții săi, apoi cîteva bucăți în general destul de frumoase pentru a fi putut să fie admirate de toate națiunile“. Petrarca se bucură de o apreciere mai bună. Avînd mai puțin geniu decît Dante, desigur în sensul că noutățile lui sînt mai puțin surprinzătoare, dar avînd mai mult gust, adică o inspirație mai apropiată de exigențele rațiunii, Petrarca n-a evitat excesul jocului de spirit aproape continuu, deși „acest spirit a nimerit adeseori tonul și limbajul sentimentului, mai ales în odele sale numite *Canzoni* și a știut chiar, în subiectele mai înalte, să scoată din lira sa unele sunete destul de nobile și puternice pentru a ne aminti de acelea ale lui Horațiu“. Petrarca, prezentat prin analogia, foarte discutată, cu Horațiu, este un rezultat al metodei literare a reducerii necunoscutului la cunoscut, metodă antiistorică și antiestetică, comună postclasicismului, întîmpinată și la Voltaire. Boccaccio este scriitorul italian al veacului al XIV-lea cel mai iubit de Laharpe, care-i admiră însă numai eleganța prozei și „puritatea dicțiunii“, dar nu și meritele prin care nuvelistica sa a dat un impuls atît de considerabil realismului psihologic și social. Din considerațiile de mai sus, se vede limpede că, în analiza sa, Laharpe se oprește întotdeauna asupra laturii formale a operei de artă, trecînd de fiecare dată peste ceea ce reprezintă substanța ei.

Astfel ajunge autorul *Cursului de literatură* la secolele Renașterii și la înflorirea patronată la Florența de către Medicişi, din care cunoaște mai întîi operele latine ale umaniștilor. Întocmai ca predecesorii lui, ca Pierre Bayle și ca Voltaire, Laharpe este încredințat că Renașterea este rezultatul emigrației savanților greci după cucerirea Constantinopolului. Amintește mai întîi pe autorii de opere latine, pe Vida, Fracastor, Angelo Poliziano, Sadoleto, cărora le adaugă, din nordul Europei, pe Erasmus. Dintre poeții italieni ai vremii cunoaște pe Pulci și Boiardo, dar prețuiește mai ales pe Ariosto, Tasso și Machiavelli ; pe acesta din urmă nu atît pentru *Principele*, „teoria uneltirilor și codul tiraniei“, cît pentru *Mandragora*, comedie imperfectă, dar care a ilustrat, pentru întîia oară, intriga și dialogul comic, așa cum Trissino, prin a

sa *Sofonisbe,* a dat „prima tragedie compusă după regulile lui Aristotel". Mai mică pare considerația sa pentru teatrul spaniol, pentru poeți ca Lope de Vega și Calderón care, cu tot geniul lor teatral, au creat drame „lipsite de tot ce arta ne învață și de tot ce ne prescrie bunul-gust". Laharpe recunoaște în Shakespeare „sublimul cugetărilor, elocvența pasiunilor puternice, energia caracterelor tragice", totuși, aceeași manie paradoxală a secolului a putut pune alături de marii poeți tragici ai secolului al XVII-lea francez pe un poet lipsit de artă, care „în barbaria țării și a scrierilor sale a făcut să scînteieze cîteva luciri de geniu". După cum se vede, rigiditatea caracteristică concepției voltairiene a lăsat amprente și asupra felului în care Laharpe apreciază operele unor scriitori de geniu ca Lope de Vega, Calderón sau Shakespeare. Este recunoscută totuși însemnătatea mișcării științifice din țările din nordul Europei care, „fără a fi produs ceva în artele imaginației, s-a ilustrat prin serviciile aduse științei". Sînt citați Copernic, Tycho Brahé, Kepler și Bacon.

Înțelegerea atît de limitată a lui Laharpe pentru întreaga literatură a lumii, în epoca dinaintea clasicismului francez, nu este egalată decît de incomprehensiunea sa pentru literatura patriei sale. În aceeași epocă, Rabelais „a abuzat de veselia sa pînă la cea mai joasă bufonerie". Este un nebun de curte, care își permite să batjocorească pe regi, pe magistrați, pe preoți și călugări. Limbajul său este atît de bizar și obscur, încît mulți l-au lăsat deoparte ca pe un nerod, dar alții „i-au exaltat meritul, în raport cu sforțările depuse pentru a-l înțelege". Nu i se poate contesta, dealtfel, verva satirică, originală și usturătoare. Simpatia lui Laharpe îmbrățișează mult mai fericit figura literară a lui Montaigne, căruia, deși i se adresează învinuirea că „lenea rațiunii sale l-a dus pînă la excesul scepticismului" și că dicțiunea sa este adeseori incorectă, i se recunoaște totuși energia familiară a limbii, farmecul conversației, apoi perfecta bună-credință a tuturor scrierilor sale, prezența sufletului și caracterului său în tot ce a așternut pe hîrtie, o mare fecunditate a ideilor. Cît despre Ronsard, Laharpe nu recunoaște în el decît „nefericitele lui sforțări de a transporta în franțuzește procedeele limbii latine și grecești".

Rapida schițare a situației literare înainte de secolul lui Ludovic al XIV-lea îi permite lui Laharpe să se extindă asupra acestei perioade, apoi asupra celei următoare, cu partea cea mai întinsă a scrierii întregi rezervată lui Voltaire, în care ni se înfățișează punctul culminant al mișcării clasice. Într-un anumit fel, *Cursul de literatură* al lui Laharpe este apologia lui Voltaire, deoarece lunga serie începută de greci și continuată de latini, de cîțiva din italienii Renașterii și de scriitorii secolului al XVII-lea, pare a-și găsi în Voltaire termenul final și încununarea.

În momentul în care Laharpe grupa astfel ideile lui literare, cu o informație atît de lacunară și cu o parțialitate atît de marcată a punctului de vedere, se putea spune că opera sa devenise învechită. În jurul lui, în Franța și în alte țări, făcuse unele progrese cunoașterea sectoarelor ignorate de el, și orizontul mai larg al literaturii universale, în sensul lui Goethe, începuse să se schițeze. Față de Shakespeare, de pildă, Laharpe se menține pe pozițiile lui Voltaire, dar în mai multe locuri ale lumii și la mai mulți autori bătălia shakespeareană fusese cîștigată.

4. ETAPELE BĂTĂLIEI SHAKESPEARIENE

a) POZIȚIA LUI VOLTAIRE

Ecourile dramei shakespeariene pătrund în Franța încă din veacul al XVII-lea, dar istoricii literari le semnalează în simple indicații sau le identifică în cîteva aluzii. Abia Voltaire, la înapoierea sa din Anglia, aduce francezilor informații mai întinse asupra lui Shakespeare, dar din punctul de vedere clasic francez și cu o parțialitate pe care n-a putut-o depăși niciodată. Mărturiile shakespeariene ale lui Voltaire se întind de-a lungul întregii lui cariere. Începem cu cele cuprinse în *Lettres anglaises* (1734), așternute poate în timpul șederii autorului în Anglia, poate curînd după înapoierea sa în Franța. Scrisoarea a XVIII-a despre tragedie vorbește, în primul rînd, despre Shakespeare, înfățișat drept creatorul teatrului englez. „Avea, spune Voltaire, un geniu plin de

forță și de fecunditate, natural și sublim, fără cea mai mică scînteie de bun-gust și fără cea mai mică cunoaștere a regulilor.“ Întocmai ca toți criticii clasicismului, Voltaire este de părere că frumusețea valabilă în arte este frumusețea conformă regulilor, *la beauté régulière*. Disprețul regulilor în creația lui Shakespeare o compromite deci în ochii lui Voltaire. Una din regulile frumosului în teatru este cuviința lui, *la bienséance*. Shakespeare îi contravine atunci cînd, în *Othello*, un bărbat își sugrumă femeia pe scenă ; cînd, în *Hamlet*, groparii fac glume pe socoteala morților, în timp ce le scot hîrcile din pămînt ; cînd cizmarii romani își permit să-și debiteze glumele lor, alături de eroi sublimi, de Brutus și Cassius. Este probabil că, printre regulile încălcate de Shakespeare, Voltaire se gîndește și la aceea relativă la puritatea genurilor, atît de jignitor contrazisă de Shakespeare prin amestecul tragicului celui mai zguduitor cu comicul cel mai bufon. Există însă, în poetul englez și pasaje care ne fac să uităm căderile sale, și, din rîndul acestora, Voltaire citează monologul lui Hamlet, tradus în alexandrini clasici, atît de deosebiți de timbrul propriu poetului englez :

Deumeure ; il faut choisir, et passer à l'instant
De la vie à la mort, et de l'étre au néant.
Dieux justes ! S'il en est éclairez mon courage.
Faut-il vieillir courbé sous la main qui m'outrage ?
Qui suis-je ? qui m'arrête et qu'est-ce que la mort ?
C'est la fin de nos maux, c'est mon unique asile
Après de longs transports, c'est un sommeil tranquille etc.

Lui Shakespeare, Voltaire îi preferă pe Addison, autor din timpul lui Carol al II-lea, care, ca și alți scriitori ai epocii Restaurației, se orientează, în *Caton* al său, după modelul poeților clasici francezi. Addison este un Corneille englez, „este primul englez, scrie Voltaire, care a scris o tragedie rezonabilă. L-aș plînge, dacă n-ar fi pus acolo decît rațiune. Tragedia *Caton* este scrisă însă cu acea eleganță virilă și energică, ilustrată mai întîi de Corneille“. Clasicii francezi ca modelele, ca posesorii tuturor criteriilor valabile, este o idee care măsoară îngustimea dogmatică a lui Voltaire.

Voltaire se oprește asupra lui Shakespeare și în *Discursul asupra tragediei*, imprimat în fruntea tragediei *Brutus*, reprezentată în 1730, ca scrisoare adresată lordului Bolingbroke, protectorul tînărului scriitor francez la Londra. Voltaire admiră în *Iulius Caesar* de Shakespeare scena discursului lui Brutus către adunarea romanilor, ca și aceea în care Marc Antoniu ațîță mulțimile la răzbunare. Gustul francez suportă însă cu greutate înfățișarea pe scenă a grupului de plebei și de meseriași, apoi a trupului însîngerat al lui Cezar. Tragedia franceză, făcută pentru un public de nobili și de curteni, nu admitea alte personaje decît pe acelea deopotrivă cu spectatorii lor și nici ceea ce putea ofensa delicatețea acestui public. Voltaire vede aici o regulă absolută, cu posibilități de aplicare universală. Este adevărat că scene de cruzime și de groază există și în teatrul grec, dar „arta se găsea în faza copilăriei ei în timpul lui Eschil, întocmai ca la Londra, în timpul lui Shakespeare“. Grecii și englezii au depășit deci limitele cuviinței, *la bienséance*, o încălcare pe care francezii nu și-o pot permite, chiar cu riscul de a nu atinge tragicul cel mai zguduitor.

În 1760, o revistă franceză, *Journal encyclopédique*, publicase două articole scrise de autori englezi, consacrate comparației dintre Shakespeare și Corneille, dintre Otway și Racine, rezolvată de fiecare dată în avantajul poeților englezi. Voltaire răspunde, în anul următor, sub pseudonimul Jérome Carré, precizînd sensul admirației consacrate în Anglia lui Shakespeare, apoi în unele cercuri devenite din ce în ce mai numeroase în Franța. Urmează o lungă analiză a tragediei *Hamlet* cu acumularea ei de scene patetice, dar crude și sîngeroase, pe care le încheie considerații menite să explice admirația consacrată acestei opere. Teatrul englez n-a fost un teatru de curte ; a fost un teatru burghez și popular. Spectatorii lui se recrutau printre purtătorii de litiere, marinari, birjari, băieți de prăvălie, măcelari, un public amator de spectacole cu lupte de cocoși și de tauri, cu gladiatori și ceremonii de înmormîntare, cu duelurile, cu spînzurătorile și stafiile lor. „Burghezii din Londra, scrie Voltaire, au găsit în tragediile lui Shakespeare tot ce poate plăcea unor astfel de curioși. Curtenii au fost obli-

gați să urmeze curentul. Cum să nu admiri ceea ce place părții celei mai sănătoase a orașului? Timp de o sută cincizeci de ani nimeni n-a mai avut ce să facă și admirația a devenit o idolatrie. Cîteva trăsături de geniu, cîteva versuri fericite, pline de naturalețe și de forță, pe care le înveți pe dinafară, au scuzat restul și curînd întreaga piesă a devenit renumită grație cîtorva frumuseți de amănunt." Ideea lui Voltaire de a explica particularitățile unei producții de artă prin felul publicului căruia acesta i se adresează este, în momentul cînd Voltaire o aplică, o noutate și un principiu just. Aplicația este însă făcută cu un resentiment evident și abia mascat, căci deși criticul francez pare a fi constrîns să accepte „diversitatea gusturilor naționale", el nu se poate împiedica de a remarca în gustul englez sacrificiul tuturor regulilor edictate de Aristotel: regula celor trei unități, a cuviinței, a vorbirii nobile și simple, a deznodămîntului firesc etc. „Este limpede, observă cu ironie Voltaire, că poți încînta o națiune întreagă fără a-ți da atîta osteneală." Voltaire ținea totuși să nu treacă drept un denigrator al lui Shakespeare. În scrisoarea pe care o adresa, la 15 iulie 1768, lui Horace Walpole, el amintește faptul că a fost primul care a vorbit compatrioților săi despre marele poet englez. Nu se poate totuși împiedica să observe că neajunsurile lui Shakespeare se datoresc epocii lui de relativă primitivitate și că, apărut un secol mai tîrziu, în secolul lui Addison, nu i-ar fi lipsit desigur puritatea și eleganța, astfel încît se poate spune că „geniul lui Shakespeare i-a aparținut lui însuși, în timp ce păcatele sale au aparținut secolului său". Gustul francez îi pare lui Voltaire vrednic a fi opus tuturor națiunilor, chiar grecilor, deoarece Molière este superior lui Aristofan și toate tragediile grecești nu par altceva decît niște lucrări de școlari față de scenele sublime ale lui Corneille și de tragediile perfecte ale lui Racine.

Problema lui Shakespeare l-a urmărit cu atîta tenacitate pe Voltaire, încît doi ani înainte de moartea sa, într-o scrisoare adresată Academiei Franceze (1776), cu ocazia publicării, sprijinite prin subscripție regală, a unora din traducerile lui Letourneur din Shakespeare, bătrînul

filozof dă alarma. Sînt reproduse pasaje din *Romeo și Julieta*, din *Regele Lear*, în care expresia depășește marginile decenței. Indignarea lui Voltaire se adresează cercurilor regale și nobiliare și tuturor acelora care le reprezintă: „Judecați, curți ale Europei, academicieni din toate țările, oameni binecrescuți, oameni de gust din toate statele! Îndrăznesc să cer dreptate reginei Franței, prințeselor noastre, fiicelor de eroi, care știu cum trebuie să vorbească eroii." Voltaire compară versurile pronunțate de Arcas în *Ifigenia* (I,1):

Avez-vous dans les airs entendu quelque bruit?
Les vents nous auraient-ils exaucés cette nuit?
Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune.

cu vorba sentinelei din *Hamlet* (I, 1): „N-am auzit tropăind nici măcar un șoarece". Cine nu este sensibil la deosebirea dintre noblețea primei exprimări și vulgaritatea celei din urmă, quolibet-ul unui soldat fără nici o distincție?

Ultimele comentarii nu mai lasă nici o îndoială asupra pozițiilor pe care se situa Voltaire pentru a face criticile sale. Aceste poziții sînt ale clasicismului francez și ale orînduirii și claselor sociale care se exprimau prin el, absolutismul și cercurile care-l susțineau. Gînditorul atît de înaintat în atîtea privințe, luptătorul pentru atîtea cauze ale dreptății, ale libertății, ale toleranței, manifesa poziția cea mai conservatoare în problemele esteticii. Sistemul de idei al lui Voltaire este astfel nedesăvîrșit. Orientările lui în problemele artei au rămas pînă la urmă contrarii acelora apărate de el, cu atîta ingeniozitate, în discuțiile filozofice, și cu atîta curaj în luptele cetățenești. Adversar, în atîtea privințe, al ordinii absolutiste, el continua să susțină expresia estetică a acestei orînduiri. A recunoscut, pînă la urmă, că o altă clasă socială decît aceea care a creat clasicismul francez s-a exprimat în drama lui Shakespeare, dar n-a simțit că bătălia sa împotriva acesteia trebuia să fie pierdută. Semnele eșecului clasic în bătălia pentru Shakespeare se înmulțeau în vremea aceasta în jurul lui Voltaire, în Anglia, în Germania, în Franța.

Shakespeare s-a bucurat de un mare succes în epoca sa. Cînd moare, Ben Johnson plînge pe „dulcea lebădă de pe Avon". Faptul că, puțin timp după moartea poetului, în 1623, un grup de admiratori se gîndește să-i publice operele complete, amenințate cu dispariția, dovedește destul valoarea care li se recunoștea. În generația următoare, Milton îl numește „fiul îndrăgit al Memoriei". Dar cînd, în 1647, regimul puritan închide toate teatrele, reputația lui Shakespeare intră în conul de umbră. Cînd viața teatrală își reia cursul, odată cu revenirea Stuarților pe tronul Angliei, gustul public se orienta după modelele franceze, aduse de vechea monarhie din lungul ei surghiun în Franța. Este vremea în care englezii încep să scrie tragedii de observanță clasică franceză. Lupta împotriva regimului absolutist al Stuarților, triumfătoare în „glorioasa revoluție" de la finele secolului al XVII-lea, ca și instalarea casei de Hanovra în 1714, aduc și reacțiunea împotriva formulei clasice. Shakespeare trece din nou pe primul plan al aprecierii. Noua ediție a lui Samuel Johnson popularizează din nou opera poetului. Dar, mai cu seamă un mare actor, David Garrick (1717—1779), produce starea de spirit atît de entuziastă în jurul teatrului shakespearian. Au rămas renumite creațiile lui Garrick în *Richard III*, în *Hamlet*, în *Macbeth*, în *Romeo și Julieta*. Marele actor renunța, în interpretarea sa, la convențiile teatrului rococo al epocii, realizînd creații atît de eruptive, atît de patetice, încît impresia era zguduitoare. Un martor al reprezentațiilor lui Garrick (citat de J. Gregor, în *Weltgeschichte des Theaters*, 1933, p. 493) ne aduce un ecou din impresia publică produsă de ele : „Cînd Garrick observa mai întîi fantoma, teroarea care se vedea că-l cuprinde se răspîndea îndată printre toți spectatorii. Vorbirea cu umbra era animată și presantă, dar moderată totuși prin venerația copilului pentru tatăl său. Continuarea acestei exprimări pasionate, pînă în clipa cînd spiritul îi face semn lui Hamlet să-l urmeze, era însoțită de frică și respect. Consimțămîntul eroului de a urma fantoma producea în cel dintîi cutremurul groazei. Aplauzele publicului izbucneau atunci zgomotos și continuau pînă în clipa în care Hamlet se înapoia în scenă, zgomotul încetînd îndată". În afară de puterea jocului său, rămasă exemplară pentru toți interpreții viitori ai lui Shakespeare, Garrick a înscris un moment important în dezvoltarea carierei postume a poetului, prin revenirea la textele originale, multă vreme înlocuite pe scenele engleze de prelucrări destul de stîngace. În 1763—1765, Garrick joacă dramele lui Shakespeare pe continent, în Franța, în Germania, și contribuie astfel la noua orientare a gustului public în aceste țări.

Nu numai, dealtfel, acțiunea personală a lui Garrick explică revirimentul shakespearian în Anglia, dar și transformarea ideilor estetice în cadrul general al mișcării anticlasice. Estetica clasică era o doctrină a frumosului, într-unul din înțelesurile care pot fi date acestui cuvînt, adică o doctrină a creațiilor de artă bine ordonate, armonioase, echilibrate, perfect conturate. Un critic german, Fritz Strich, voind să exprime deosebirea dintre clasicism și romantism, a folosit, pentru a caracteriza aceste două formule de artă, dicotomia : *perfecțiune limitată* și *ilimitare infinită, Vollendung* și *Unendlichkeit* (cf. *Deutche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit,* 1922). Clasicismului îi repugnă creațiile care sparg limitele formale, acelea care prin marea lor varietate sau prin dimensiunea grandioasă sînt greu de cuprins. Templul grec, citat adeseori ca un prototip clasic, cade sub incidența perfecțiunii limitate, în timp ce catedrala gotică reprezintă un caz al ilimitării infinite, al grandiosului greu de cuprins.

Încă din timpul epocii clasice în Franța, problema grandiosului apare în discuțiile estetice ale timpului. Clasicismul francez se formează, după cum s-a observat adeseori, prin opoziție față de prețiozitate, adică față de un curent care cultiva miniaturismul dulceag. Un istoric mai nou al epocii clasice, Antoine Adam (*Histoire de la littérature française au XVII-ème siècle,* vol. III, 1952, p. 136) citează observația unui critic francez al clasicismului, P. Rapin, autorul operei : *Réflexions sur la Poétique :* „Grija prea scrupuloasă pentru puritatea limbii ne-a făcut să cădem într-o altă extremitate : am început să lipsim poezia de forța și elevația sa, printr-o timidi-

tate prea rezervată, printr-o falsă pudoare, din care ni se pare că trebuie să facem caracteristica limbii noastre". Rapin citează, pentru a susține această observație, unele opere ale poeților prețioși Voiture și Sarasin. Într-o lucrare ulterioară, *Du grand et du sublime dans les moeurs,* Rapin înregistrează cu satisfacție revirimentul produs după prețiozitate, reapariția grandorii sentimentelor în poezie. Măreția este, în adevăr, un element constitutiv al esteticii clasice, mai ales în tragedie. Eroii lui Corneille și Racine sînt totdeauna suflete mărețe, oameni înălțați deasupra umanității comune, capabili de ascensiunile cele mai sublime și de prăbușirile cele mai groaznice. Se punea însă întrebarea relativă la forma cea mai potrivită pentru expresia măreției caracterelor și a situațiilor. Expresia grandorii poate ușor degenera în umflătură stilistică, în emfază, în fals patetism. Una dintre caracteristicile clasicismului este tocmai faptul de a fi asociat grandoarea conținutului cu sobrietatea manifestării ei expresive. În această privință, se povestește (cf. H. Stein, *Die Entstehung der neuren Aesthetik,* 1886) că, după invazia lui Ludovic al XIV-lea, în Palatinat, executîndu-se o frescă murală comemorînd evenimentul, s-a cerut istoriografilor curții, textul inscripției menite să explice fresca. S-au propus mai multe formule, judecate toate prea emfatice, pînă cînd istoriografii s-au oprit la inscripția atît de simplă : *Le passage du Rhin.* O formulă emfatică riscă să rămînă inferioară evenimentului comentat de ea. Simplitatea în expresie nu se expune niciodată acestui risc. Spiritul pornind de la indicația expresiei sobre este liber să-și închipuie măreția fără să fie limitat și contrazis de pateticul formulării în luptă cu grandoarea reală a obiectului ei. Astfel de preocupări apar de mai multe ori la teoreticienii clasicismului. Boileau le exprimă în *Arta poetică* (1, 98), atunci cînd recomandă poeților, atrăgîndu-le atenția asupra erorilor lui Brébeuf, autorul unei traduceri umflate a *Pharsalei* lui Lucan (1658), simplitatea artistică, sublimul fără orgoliu :

Mais n'allez point aussi sur les pas de Brébeuf,
Même en une Pharsale, entasser sur les rives,

De morts et de mourants cent montagnes plaintives.
Prenez mieux votre ton. Soyez simple avec art,
Sublime sans orgueil, agréable sans fard.

De la sfîrșitul antichității provenea o scriere, atribuită retorului Longin, operă mai probabil a unui evreu grecizat din lumea alexandrină, așa-zisul *Tratat despre sublim,* editat de mai multe ori în secolul al XVII-lea în Italia,în Anglia, în Franța. Boileau îl traduce, îl comentează și-l publică în 1674, adică în același an în care apărea *L'Art poétique.* Autorul *Tratatului despre sublim* ne previne împotriva primejdiei falsului patetism și recomandă expresia măsurată a măreției. Citez, în acest sens, un pasaj împrumutat traducerii românești a lui C. Balmuș (*Tratatul despre sublim,* din grecește, cu un studiu introductiv, 1935, p. 25) : „Expresia umflată e printre lucrurile de care e mai greu să te păzești. În chip firesc, toți acei care năzuiesc către un stil nobil, ferindu-se să nu fie învinovățiți că au un stil fără vlagă și uscat, ajung, nu știu cum, la acest cusur, încrezători în vorba care spune că «a luneca din loc înalt e nobilă greșeală». Umflătura puhavă e rea și la corp și la rostire, căci e înșelătoare și ne duce la un efect contrar". Autorul tratatului recomandă ideile înalte, sentimentele sublime, recunoaște în acestea forța care inspiră pe marii poeți și oratori, dar tuturor acestora el le cere măsură și sobrietate în expresie. Toate aceste exigențe ale clasicismului le actualizează încă o dată Boileau, atunci cînd se hotărăște să publice traducerea tratatului atribuit de el lui Longin și să le însoțească prin comentariul său.

Problematica sublimului ajunsese la acest punct, cînd ea reapare la esteticienii englezi ai secolului al XVIII-lea. Noutatea cea mai importantă pe care o aduc englezii constă din faptul că sublimul este, pentru ei, o nouă varietate estetică, pe care o așează alături și în opoziție cu frumosul clasic. În timp ce pentru Boileau și pentru precursorul lui antic, sublimul era numai o caracteristică de conținut, adusă sub legea măsurii și simplității clasice, englezii descoperă pentru întîia oară o nouă realitate estetică, nesubsumată de frumusețea clasică, ba chiar contrarie ei, dar care nu obține mai puțin aprobarea

noastră şi nu ne place mai puţin decît frumuseţea. Cum se face, se întreabă Hutcheson (1694—1746), profesor de filozofie la Glasgow (în *Inquiry into ideas of beauty and virtue,* 1725, trad. fr. 1749, trad. germ. 1762) că unele arătări neplăcute, ca furtuna, prăpastia, o vale întunecoasă etc. pot să ne provoace o impresie plăcută ? Explicaţia ar sta în faptul că astfel de aspecte s-au putut asocia odată cu unele situaţii plăcute şi, astfel, sentimentele inspirate de acestea din urmă continuă să însoţească vederea celor dintîi. Întunericul pădurilor nu este propriu-zis plăcut, dar noi ne bucurăm de el fiindcă l-am înregistrat odată, împreună cu răcoarea agreabilă şi cu frumuseţea arborilor. Felul exemplelor citate de Hutcheson ne arată în sensibilitatea vremii un sector nou, neexploatat de clasicism, sector propriu al sublimului, care îşi va găsi în Burke pe teoreticianul lui.

Edmund Burke (1729—1797), gînditor şi om politic englez, a dat, în a sa *Inquiry into the origin of our ideas on the sublime and beautiful,* 1757 (trad. germ. 1773), una din operele cele mai însemnate ale esteticii engleze în veacul său. Interesul principal al cercetării lui Burke provine din faptul de a fi pus în legătură cele două aspecte ale realităţii estetice cu instinctele fundamentale ale omului şi de a fi aşezat astfel temelia unui mod de a considera problemele estetice. Izvorul frumosului este, pentru Burke, instinctul sexual, idee discutabilă dar care, în perioada formulării ei, reprezenta efectul remarcabil al tendinţei de a considera fenomenele estetice din unghiul ştiinţelor naturii : o tendinţă izbitoare în epoca unei estetici aproape exclusiv idealiste. Frumuseţea femeii — arată Burke — este modelul tuturor aspectelor frumoase în natură şi artă. Preţuim drept frumos tot ce ne inspiră iubire. Chiar lucrurile neanimate, atunci cînd prin micimea, moliciunea şi netezimea lor sau prin graţia liniilor lor ondulate ne reamintesc frumuseţea femeii, ne inspiră sentimente asemănătoare cu ale iubirii şi sînt preţuite de noi ca lucruri frumoase. Izvorul sublimului este însă instinctul conservării. Considerăm sublime lucrurile ameninţătoare, acelea care ne pot nimici şi ne inspiră teamă. Cum se face însă că astfel de lucruri pot să ne placă ? Burke reia deci întrebarea lui Hutcheson,

dar îi dă un alt răspuns. Înfăţişările sublime devin plăcute prin intensitatea excitaţiei provocate de ele, dar numai atunci cînd le privim în împrejurări care nu le fac imediat primejdioase. Caracteristica frumosului este ordonanţa lui, unificarea unei diversităţi, subordonarea părţilor la tot, armonia perfectă. Frumosul, pentru Burke, este frumosul clasic; caracteristica sublimului este însă măreţia, dar în aceasta, de pildă în bolta înstelată, nu poate fi recunoscută o ordine şi o armonie. Măreţia sublimă sfidează ordinea şi, pentru a ilustra situaţia, Burke citează focurile de artificii sau unele descrieri poetice, ca, de pildă, acelea pe care le spicuieşte în Shakespeare. Operele marelui poet englez, citate ca exemplu de sublim, în opoziţie cu frumosul clasic, alcătuiesc o împrejurare care formează în analizele lui Burke un punct crucial.

Sistematizarea domeniului estetic prin deosebirea dintre frumos şi sublim revine de aci înainte în mai toate scrierile de estetică ale secolului al XVIII-lea. Revine, de pildă, în *Elements of criticism* (I—III, 1762) ale lui Home (Lord Henry Kames, 1696—1782), gînditor şi înalt demnitar englez. Însemnătatea contribuţiei lui Home stă mai ales în faptul că opoziţia faţă de formula clasică franceză ia acum forme declarate, în numele unui ideal nou de artă. Home ridică pe Shakespeare în faţa lui Corneille şi Racine, şi îl opune lor. Tragedia franceză i se pare lui Home corectă, dar rece, artificială şi declamatoare. Eroii în tragediile franceze, în loc să-şi exprime pasiunile, ca un om care le simte, le descriu ca un autor. Home preţuieşte mai mult decît pe Corneille, pe Racine, pentru inspiraţia lui atît de delicată, dar în acelaşi timp observă relativa lui lipsă de forţă şi de vigoare. Îl preferă deci pe Shakespeare, atît pentru naturaleţea cît şi pentru forţa, în adevăr sublimă, a creaţiei lui. „Shakespeare — scrie el într-un rînd — depăşeşte pe toţi scriitorii în arta de a zugrăvi pasiunile. Este greu a spune cînd este mai desăvîrşit, atunci cînd prezintă fiecare pasiune după felul particular al caracterului care o încearcă sau atunci cînd înzestrează fiecare temperament cu expresiile care i se potrivesc mai bine ?“ Toate aceste me-

rite ale artei lui Shakespeare se explică prin intensitatea pasiunilor înfăţişate de el. Aprecierea arătată pasiunii dezlănţuite, preferată măsurii clasice, simţite acum ca rece şi artificială, indică bine schimbarea produsă în orientarea gustului artistic în Anglia. Acelaşi reviriment se putea observa şi în alte ţări ale Europei.

c) SHAKESPEARE IN FRANŢA

Operele lui Shakespeare se răspîndesc în Franţa prin traducerile lui Letourneur, ale lui Delaplace şi prin prelucrările lui Ducis. Deşi toate aceste lucrări pornesc dintr-o înaltă apreciere a lui Shakespeare, ele manifestă totuşi tendinţa de apropiere a poetului englez de formula tragediei clasice franceze, într-atît de mare era prestigiul acesteia chiar în sufletele celor care ar fi dorit să se elibereze de puterea amintitului prestigiu. Găsim în *Cursul de literatură franceză* al lui Villemain, ţinut la Sorbona încă din 1827—1830, dar publicat abia mai tîrziu, în 1838, un interesant portret moral al lui Ducis. Acesta era un preromantic, un om al generaţiei care înlocuise pe clasici, format sub înrîuriri engleze. „Figura lui, scrie Villemain, ciudat de gravă şi maiestoasă, avea un caracter naiv şi inspirat : ai fi crezut că vezi în el nu un descendent al lui Ossian (această genealogie ar fi fost prea îndoielnică), dar al lui Homer însuşi.“ Ducis era o personalitate în care se întruneau toate veleităţile epocii care începea acum, şi Villemain, pentru a-l caracteriza, foloseşte toate atributele care începeau să circule în frazeologia literară. Totuşi, acest om al naturii, acest spirit mîndru, liber şi neîmblînzit, acest original, în toată puterea cuvîntului, atunci cînd prelucrează dramele lui Shakespeare, pentru nevoile de atunci ale scenei franceze, înşiră alexandrini în tirade retorice, ca toţi epigonii clasicismului. Ducis a scris şi el un *Macbeth*, dar cîtă deosebire între această compunere şi prototipul shakespearian ! Vrăjitoarele lui Shakespeare în *Macbeth* sînt astfel descrise de prelucrătorul francez :

...des erreurs populaires,
Sans doute, en d'autres temps, objets de mon mépris,
Ont vaincu, malgré moi, mes timides esprits,

On prétend (et ce bruit n'a plus rien qui m'etonne)
Qu'on a vu sur nos bords la terrible Iphyctone,
Iphyctone, interprète et ministre des dieux
Qui se montre aux mortels et s'échappe à leurs yeux.

Exemplul citat de Villemain este suficient pentru a ne arăta, prin sferă lexicală, prin amploare retorică a frazei, prin exprimare nobilă, produsul stilizării lui Shakespeare după modelul clasic, deci un Shakespeare cum l-ar fi putut accepta Voltaire. Dacă Shakespeare ar fi trăit într-un secol mai civilizat, spunea Voltaire, atunci el n-ar fi avut neajunsurile lui ; geniul lui ar fi ştiut să se supună disciplinei clasice. Ducis ne prezintă pe acest Shakespeare ordonat, prudent, pudrat, sclivisit, un Shakespeare în hainele de mătase ale marchizilor, produsul prejudecăţii clasice tot atît de vie ca la Voltaire şi în sufletul acestui Ducis, altfel om preromantic, fervent al lui Ossian, om solitar, inspirat şi rebel, dintr-o generaţie care urma să aibă o lungă posteritate.

Nici traducerile lui Letourneur şi cele apărute fără numele traducătorului în volumul *Le théâtre anglais* (1715) ale lui Delaplace nu-l reprezintă mai bine pe Shakespeare. Delaplace publică însă în fruntea lucrării sale, sub titlul *Discours sur le théâtre anglais*, o serie de consideraţii în care trebuie să recunoaştem ce s-a scris mai pătrunzător în Franţa, în acest moment, despre Shakespeare. Delaplace admiră mai întîi, aşa cum o va face şi Home, naturaleţea geniului lui Shakespeare, ca şi inspiraţia atît de originală a acestuia. „Nimeni, scrie Delaplace, n-a meritat mai bine titlul de original în geniul său, nici înainte, nici după el. Niciodată un poet nu s-a îndestulat mai direct din sînul naturii.“ Autorul confirmă lipsa de artă a lui Shakespeare, dar vede aici un merit mai mult, deoarece a înlocuit arta prin inspiraţie, cerută acum poeţilor din ce în ce mai mult. Este admirată apoi întinderea registrului lui Shakespeare. Pasiunile cele mai deosebite, ba chiar cele mai contrarii, sînt înfăţişate cu aceeaşi putere şi cu acelaşi adevăr de poet. Acesta excelează, dealtfel, şi în reflecţia rece, încît maximele lui sînt întotdeauna judicioase şi potrivite cu împrejurarea în care sînt pronunţate. „Shakespeare era tot atît de mare

filozof cît şi mare poet.“ Puterea lui asupra publicului este atît de indiscutabilă, încît „inima noastră se simte mişcată, suspinăm şi lacrimile ne curg în momentul în care el o doreşte.“ Această din urmă observaţie este foarte elocventă pentru cunoaşterea stării de sensibilitate formate în Franţa în jurul teatrului shakespearian. Delaplace pricepe foarte bine deosebirea dintre acesta şi teatrul francez. Dar de ce spiritul francez trebuie să impuie norma lui? „Spiritul francez, ni se spune, nu trebuie să fie în chip necesar acela al tuturor naţiunilor.“ Shakespeare este un reprezentant al spiritului englez, după cum o dovedeşte admiraţia care i se consacră în ţara lui de un secol şi jumătate. Dar noul critic atinge concluziile cele mai moderne ale criticii literare atunci cînd înţelege că deosebirea esenţială dintre tragedia franceză şi drama shakespeariană provine din felul deosebit al publicului căruia aceste două varietăţi literare i se adresează. Tragedia franceză era aristocratică. „Shakespeare lucra pentru popor.“ Voltaire va regăsi şi el acest adevăr. Dar în timp ce filozoful vedea aici o împrejurare care explică, dar nu scuză, îndrăznelile lui Shakespeare, regretabilele lui incartade de la regulile cuviinţei, Delaplace recunoaşte, în aceleaşi caracteristici, un punct de vedere în mers, o poziţie susceptibilă de dezvoltare: trebuie să ne ferim, precizează el, să „condamnăm astăzi ceea ce nepoţii noştri vor aplauda poate într-o zi“.

Din numeroasele ecouri shakespeariene care pot fi culese din literatura critică franceză a secolului al XVIII-lea, consideraţiile notate aici sînt poate cele mai lucide şi cele mai expresive. Ele sînt expresia unor tendinţe sociale în dezvoltare. Poziţia marcată de ele în problema shakespeariană este o manifestare a atitudinii antiabsolutiste. Relevarea caracterului popular al dramei lui Shakespeare şi adeziunea criticului anunţă transformările sociale în pregătire. [1]

---

[1] Aprecierea lui Delaplace este incompletă în J. J. Jusserand, *Shakespeare en France sous l'ancien régime*, 1898, care priveşte, dealtfel, problema receptării lui Shakespeare în Franţa în cadrul general al relaţiilor literare franco-engleze în vechiul regim.

Recepţia dramei shakespeariene în Germania a fost adeseori descrisă şi gruparea tuturor documentelor literare în legătură cu acest proces a fost adeseori făcută de către diferiţi cercetători anteriori. Ultimul care a consacrat o lucrare acestei teme a fost Friederich Gundolf în *Shakespeare und der deutsche Geist*. Gundolf a arătat cum, pentru literatura iluminismului şi romantismului german, Shakespeare a pus la dispoziţie mai întîi un grup de motive, apoi noi mijloace literare, în fine, un cuprins spiritual. Dar Gundolf n-a explicat cauzele recepţiei lui Shakespeare în Germania, tendinţele sociale care se satisfăceau în această mişcare artistică. Observaţia a făcut-o de curînd Hans Mayer, în introducerea antologiei *Meisterwerke deutscher Literaturkritik* (vol. I, 1956, p. XVI). „Procesul recepţiei lui Shakespeare în teoria şi practica literară a secolului al XVIII-lea, scrie H. Mayer, ar fi trebuit să fie considerat din punctul de vedere al exigenţelor în transformare a grupurilor sociale care se formau atunci, în lumina rolului social al literaturii. Trebuia arătat în ce măsură a fost folosit Shakespeare de diferitele şcoli literare succesive, ca mărturie pentru anumite concepţii asupra literaturii şi a funcţiei ei, fără considerarea fenomenului real Shakespeare şi a locului său. Gundolf a renunţat însă la urmărirea acestui Shakespeare istoric, mulţumindu-se să-l compare cu diferitele interpretări şi valorificări care i s-au dat. Cu triada formală, care vorbeşte despre Shakespeare ca motiv, formă şi conţinut, tema arătată nu putea fi dominată.“ Este deci loc pentru o nouă cercetare a recepţiei lui Shakespeare în Germania, în lumina curentelor sociale în desfăşurare. Este evident că tratarea problemei în sensul reclamat de H. Mayer, dar şi în spiritul întregii cercetări de faţă, nu poate fi decît schiţată aici.

Germanii au cunoscut destul de timpuriu teatrul englez. Actorii englezi sînt semnalaţi în Germania încă din secolul al XV-lea. Un grup de astfel de actori apare la Konstanz, cu ocazia marelui Conciliu care se ţinea acolo, în 1417. Turneele englezeşti devin mai dese în a

doua jumătate a veacului al XVI-lea. Evenimentele războiului de 30 de ani suspendă aceste turnee, reluate mult mai tîrziu, abia în a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Este o vreme în care scena germană este dominată de dramele lui Gryphius și Lohenstein și piesele lui Shakespeare, în versiuni modificate, sînt apreciate ca spectacole de teroare, *Mordspektakel*. Cînd absolutismul triumfător impune modelele clasice franceze, Shakespeare nu este apreciat și nu mai este jucat. Totuși, în 1741, un Geheimrat Kaspar Wilhelm von Bork, fost însărcinat de afaceri la Londra, traduce în alexandrini germani *Iulius Caesar* de Shakespeare. Primele traduceri din operele acestuia se fac deci în Germania, ca și în Franța, prin apropiere de modelele clasice franceze. Traducerea lui Bork stîrnește în presa literară a timpului critici asemănătoare cu acelea făcute în același timp în Franța. Conducătorul mișcării clasice de inspirație franceză în Germania, vestitul Gottsched, scrie în publicația sa, *Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Poesie und Beredsamkeit*, 1742 (ap. Hettner, *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, III, 349) : „Confuzia și lipsa de verosimilitate care rezultă din neobservarea regulilor este atît de izbitoare în Shakespeare, încît oricine a citit ceva rezonabil nu mai poate să-l aprecieze... Totul se amestecă în *Iulius Caesar*. Se vede apărînd pe scenă cînd populația cea mai grosolană, meseriașii care se înjură între ei și se dedau la glumele cele mai ordinare ; cînd, dimpotrivă, cele mai înalte figuri ale Romei, vorbind despre treburile cele mai însemnate ale statului. Unitatea de timp este atît de puțin observată, încît această tragedie începe cu conjurația împotriva lui Cezar și sfîrșește cu bătălia de la Pharsala (autorul vrea să spună de la Philippi). N-au fost uitate nici spectrele, care îi provoacă lui Brutus o teroare în adevăr puerilă. Dacă astfel de lucruri pot face acceptabilă unui prieten al poeziei uitarea regulilor, atunci el este demn de credulitatea engleză.“ Cuvintele citate relevă în mod semnificativ poziția conservatoare a lui Gottsched față de ceea ce reprezintă elementul nou, prin care opera shakespeariană a contribuit la răspîndirea unei concepții îndreptate împotriva închistării clasice.

În același an în care argumentele clasicismului cunoscute nouă din Franța sînt mai nevrate și de Gottsched se aude un alt glas și se schițează o altă atitudine literară. Elias Schlegel (1719—1749), un fost elev al lui Gottsched, autorul unor tragedii în gustul clasic, uitate de mult, își spune și el cuvîntul în legătură cu *Iulius Caesar* al lui Shakespeare, așa cum ajunsese la cunoștința germanilor prin traducerea lui Bork. Încercarea este făcută în articolul *Vergleichung Shakespeare und Andreas Gryphius* (republicată de curînd în *Meisterwerke*, I, p. 63 urm). Elias Schlegel citează pe Shakespeare în original și lucrarea lui începe cu noile critici aduse traducerii lui Bork. Interesant este că Elias Schlegel nu are de spus ceva în privința formei prozodice întrebuințate de traducător, alexandrinul clasic, menit să altereze timbrul propriu al originalului, ci numai împotriva unora din abaterile traducătorului de la formulele shakespeariene, ca și împotriva unora dintre aspectele vocabularului folosit, printre care un mare număr de cuvinte vulgare *(die grosse Anzahl niedriger Wörter)*. Dar, trecînd la comparația lui Shakespeare cu Andreas Gryphius, o comparație justificată prin marele loc deținut de acesta în literatura [1] germană a timpului, Schlegel pune față-n față tragedia *Iulius Caesar* a celui dintîi cu *Leo Armenius* a celui din urmă. Rezultatul comparației este că, deși ambii scriitori manifestă aceeași nesocotire a regulilor clasice, poetul englez este superior germanului atît în pictura caracterelor cît și în profunzimea maximelor apărute în vorbirea personajelor. După fiecare moment emotiv în desfășurarea acțiunii, Shakespeare rezervă un spațiu liber pe care îl umple gîndirea adîncă a personajelor, în timp ce Gryphius se mulțumește cu expresia destul de banală a emoțiilor, ca în această scenă dintre Leo Armenius și Theodosia :

Theodosia Mein Licht !
Leo Mein Trost !
Theodosia Mein Fürst !

[1] În textul de bază : de această literatură. Corectat după manuscris (n. ed.).

Leo	Mein Engel !
Theodosia	Mein Sonn !
Leo	Mein Leben ! etc.

Compare-se această scenă cu aceea plină de gingășie și de adîncime dintre Portia și Brutus, în *Iulius Caesar*, pentru a înțelege îndată superioritatea poetului englez. Este adevărat că atît Shakespeare cît și Gryphius folosesc un stil exagerat *(das Schwülstige)*, prea încărcat cu metafore, totuși chiar în această privință neajunsul este mai izbitor la poetul german.

Cîțiva ani după ce ajunsese la aceste rezultate, Elias Schlegel revine asupra dramei shakespeariene cu ocazia unui articol asupra teatrului danez, cunoscut de el în timpul petrecerii lui în Danemarca *(Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*, 1747, în *Meisterwerke*, I, p. 102). De data aceasta, Schlegel intervine cu o comparație între teatrul francez și cel englez, mai precis cel shakespearian, pe care-l are totdeauna în vedere. „Există în națiunea engleză caractere mai neobișnuite și mai îndrăznețe decît la francezi, scrie Schlegel. Din această pricină găsim astfel de caractere mai des și mai curios redate în piesele engleze decît pot apărea la celelalte națiuni. Mulțimea cugetărilor pe care le caută englezul face ca poeții să nu lase nici un personaj necaracterizat în dramele lor, ci tuturor să le confere unele trăsături aparte, care rețin atenția spectatorilor. Francezii însă se mulțumesc să construiască numai personaje principale, în timp ce pe celelalte le lasă fără o determinare specială și fără o selectare a caracterului lor. În afară de aceasta, francezii, atît de preocupați de bunăstare, chiar în împrejurările cele mai mărunte, arată o anumită curtenie timidă, chiar acolo unde oamenii ajung la conflicte. La englezi auzi însă blestemele cele mai îngrozitoare și injuriile cele mai cordiale pe care un tineret liber și aspru și le permite.“ Termenul nu apăruse încă, dar se poate spune că, în comparația teatrului clasic francez cu drama engleză, ceea ce Elias Schlegel prețuiește mai mult în aceasta din urmă sînt progresele realismului ei. De ce ar fi necesar, dealtfel, ca teatrul francez să impună modelele sale ? Schlegel știe că teatrul trebuie orientat după moravurile particulare și alcătuirea sufletească a națiunii care trebuie să se bucure de el. Principiul trebuie reținut : fiecare națiune trebuie să-și creeze propriul ei teatru. În aceiași ani în care Elias Schlegel răspîndește astfel de idei, apărea însă părerea că Shakespeare este mai potrivit cu firea germană decît teatrul clasic francez. Orientarea după modelul shakespearian era menită să întoarcă pe germani spre firea lor adevărată. Recepția lui Shakespeare în Germania devine un moment național.

Scriitorul care se însărcinează cu reprezentarea acestui punct de vedere este Lessing. Prima lui manifestare, în acest sens, se găsește în a XVII-a *Scrisoare despre cea mai nouă literatură (Briefe die neueste Literatur betreffend*, 1759) pe care o îndreaptă mai întîi împotriva lui Gottsched. Într-o publicație a vremii se făcuse observația : „Nimeni nu poate tăgădui că scena germană trebuie să mulțumească d-lui profesor Gottsched pentru o bună parte din primele ei ameliorări“. „Eu sînt acest nimeni“, răspunde Lessing. Gottsched n-are alt merit decît de a fi franțuzit scena germană împotriva felului de a gîndi al întregului popor. Lessing este de părere că gustul german se apropie mai mult de cel al englezilor. Pornind de la psihologia poporului german, criticul crede a putea afirma că germanilor „ le place să vadă și să cugete în tragediile lor mai mult decît se poate vedea și gîndi în timida tragedie franceză ; că grandoarea, înspăimîntătorul și melacolia lucrează mai bine asupra noastră decît conveniența, gingășia și eroticul“. Tendințele pe care le descoperă în sensibilitatea germană sînt deci aceleași pe care le recomandă și le studiază, în același timp, teoreticienii englezi ai sublimului. Poeții care răspund mai bine acestei orientări a sensibilității germane sînt Ben Jonson, Beaumont și Fletcher, dar mai cu seamă Shakespeare, pe care criticul îl recomandă cu deosebită căldură compatrioților săi. „Dacă am traduce — scrie Lessing — principalele piese ale lui Shakespeare, cu unele modeste schimbări, sînt sigur că lucrul ar avea mai bune consecințe pentru germani, decît am obținut făcîndu-le cunoscuți pe Racine și pe Corneille. Poporul ar avea mai mult gust pentru cel dintîi decît a putut avea pentru cei din urmă și mintea lui s-ar lumina mai mult decît ne pu-

tem lăuda că ne-am deşteptat prin francezi. Geniul nu se poate aprinde decît printr-un geniu, şi anume printr-unul care datorește totul naturii și nu se lasă speriat de penibilele desăvîrșiri ale artei". Shakespeare ca geniu, ca produs al naturii în rebeliune față de regulile artei, este o altă idee care apare la Lessing, ca și la ceilalți instauratori ai cultului shakespearian în celelalte țări ale Europei preromantice. O idee proprie lui Lessing, neîntîlnită pînă acum, este că Shakespeare stă mai aproape de marii tragici greci decît Corneille şi Voltaire, deşi cultura clasică a celui dintîi era sigur inferioară aceleia de care se bucuraseră aceştia din urmă. După *Oedipus* al lui Sofocle nu există o altă tragedie în lume care să obțină o putere mai mare asupra pasiunilor noastre ca *Othello, Regele Lear* şi *Hamlet*. Şi pentru a arăta cum sensibilitatea germană a ajuns în chip spontan, mai înainte de orientarea după un exemplu, la creațiuni asemănătoare zguduitorului tragic shakespearian, Lessing amintește de *Doctor Faust* al cărților populare din care citează o scenă împrumutată unei prelucrări a acestui motiv pentru scenă, atribuită unui autor fictiv, dar care era propria lui prelucrare.

Lessing revine de mai multe ori asupra lui Shakespeare şi asupra comparației lui cu poeții tragici francezi în *Dramaturgia hamburgică* (1767) fără a îmbogăți însă cu mult ideile cuprinse într-a XVII-a *Scrisoare asupra noii literaturi*. Contribuția *Dramaturgiei hamburgice* este mai mult de ordin aplicativ, valorifică ideile exprimate cu mulți ani înainte. În cronicile consacrate pieselor lui Voltaire sau unora din repertoriul german original, Lessing are mereu ocazia să revină asupra superiorității shakespeariene. Astfel, comparînd scena apariției fantomei în *Hamlet* şi în *Semiramida* lui Voltaire, criticul observă artificialitatea scenei respective în această din urmă tragedie și puterea tragică a scenei corespunzătoare la poetul englez (11.—12. Stück). Acelaşi rezultat îl dă alăturarea caracterului unui gelos la Voltaire şi Shakespeare, Orosman din *Zaïre* şi Othello. Cunoașterea psihologică a acestuia din urmă este infinit superioară aceleia de care dă dovadă emulul său francez, inspirat, dealtfel, de Shakespeare. „Ascultăm în Orosman

vorbind un om gelos, îl vedem săvîrşind fapta sa grăbită; dar nu aflăm despre gelozie nimic peste ceea ce ştiam mai înainte. *Othello* este însă tratatul *(Lehrbuch)* complet despre această tristă nebunie, despre ce o precede, cum se trezește şi cum poate fi evitată" (15. Stück). O apreciere interesantă apare deci în caracterizarea lui Shakespeare: poetul este un puternic spirit cunoscător, evocațiile sale au o mare valoare de cunoaștere. În altă parte, ocupîndu-se de tragedia lui Weiss, *Richard III*, Lessing are prilejul să revină din nou asupra lui Shakespeare, pe care îl compară cu poeții tragici francezi: „Toate, chiar cele mai neînsemnate părți ale dramelor lui Shakespeare, sînt croite după măsura mare a pieselor istorice, și acestea se comportă față de tragedia franceză ca o vastă frescă față de mica imagine miniaturală a unui inel" (73. Stück). Lessing păstrează din vechile principii ale clasicismului încrederea nezdruncinată în valoarea *Poeticii* lui Aristotel. „Această operă — scrie Lessing — are pentru mine aceeași valoare indiscutabilă ca și *Elementele* lui Euclid." Tragedia franceză pretindea că se dirijează după vechile reguli stabilite de filozoful grec. Totuşi, Lessing este de părere că poeții francezi au respectat mai degrabă regulile de detaliu ale *Poeticii* decît esențialul ei, definirea emoției tragice. Pe aceasta din urmă au realizat-o mai bine poeții englezi (101.—104. Stück). Shakespeare, ca adevăratul poet tragic modern, mai apropiat de spiritul tratatului lui Aristotel, este un punct de vedere nou în critica shakespeariană a vremii.

Nenumărate sînt documentele care înregistrează îndepărtarea gustului public al Germaniei de modelele franceze și orientarea lui tot mai accentuată către Shakespeare. Shakespeare devine un adevărat stindard în jurul căruia se adună toate aspirațiile germane ale vremii către forme naționale de viață, către o artă mai apropiată de sufletul poporului, prin disociere de formula artistică a curților absolutiste și a nobilimii care le înconjura. Unul dintre scriitorii germani ai vremii care aduce contribuții în această direcție este M. Wieland, un scriitor nutrit, dealtfel, din întreaga cultură a clasicilor antici, a celor francezi și a urmaşilor acestora (printre care, la Voltaire, găsește formula romanului filozofic, cultivat

de el cu mare răsunet în epocă), dar și din spiritul iradiat de Franța iluministă. Într-un anumit moment, Wieland se consacră studierii și traducerii operelor lui Shakespeare. Traducerea în proză a lui Wieland (1762—1766) a avut o mare însemnătate în difuzarea operei shakespeariene printre germani. Opera traducerii se însoțește cu comentariul scriitorului, în diferitele lui publicații. Wieland socotește că geniul lui Shakespeare nu numai că nu a păgubit nimic, dar a cîștigat în forță și originalitate prin faptul de a fi ignorat modelele clasicismului și de a fi fost independent față de regulile lor, în timp ce Lessing vedea în Shakespeare pe adevăratul realizator al *Poeticii* lui Aristotel. Wieland recunoaște, în același poet, un spirit cu desăvîrșire descătușat de disciplina clasică. Prin această descătușare a ajuns Shakespeare să egaleze puterea creatoare a naturii. În romanul său filozofic *Agathon* (12. Buch I. Capitel, Göschen, 6. Bd.), Wieland scrie: „Shakespeare este acel poet care, de la Homer încoace, a cunoscut mai bine pe oameni, de la regi la cerșetori, de la Iuliu Cezar la Jack Falstaff și care i-a văzut cu o putere a intuiției rareori întîlnită. Dar Shakespeare este criticat din pricina faptului că piesele sale n-au nici un plan sau numai unul defectuos, neregulat și rău cumpănit; că tragicul și comicul se amestecă în ele în chipul cel mai ciudat și că același personaj care prin vorbirea lui mișcătoare face să ni se ivească lacrimi în ochi, în momentul următor, prin asociația cea mai ciudată sau prin expresia barocă a simțirilor sale, ne face să rîdem sau ne răcește în asemenea măsură, încît ne vine greu să ne regăsim în situația sufletească corespunzătoare. Toate acestea sînt criticate, dar cei care critică nu se gîndesc că, tocmai din această pricină, piesele lui Shakespeare sînt picturile cele mai firești ale vieții omenești.“

Din frămîntarea de gînduri a Germaniei în jurul lui Shakespeare trebuie reținută și contribuția lui Herder. Acesta este unul din germanii vremii sale care a citit mai atent operele poetului englez [1] și a făcut mai mult

[1] Herder scrie logodnicei sale, la 28 oct. 1770: „n-am citit pe Shakespeare, ci l-am *studiat*, subliniez cuvîntul“.

pentru răspîndirea lor. În același timp, în critica shakespeariană a vremii, Herder aduce puncte de vedere noi. Filozoful și criticul, atît de deschis pentru toate formele străine ale literaturii, este cel dintîi care atrage atenția asupra bogatului material folcloric cuprins în dramele lui Shakespeare. Într-o notă postumă, Herder observă: „În entuziasmul meu pentru Shakespeare m-am ocupat în chip special cu scenele în care poetul ne arată o lume nouă de spirite, vrăjitoare și zîne; o parte a operei lui Shakespeare, pe care toți criticii englezi o laudă ca aspectul ei cel mai divin și în care am găsit eu însumi o hrană atît de dulce, căci, copil fiind, am fost legănat de basme asemănătoare cu ale poetului“. Spre deosebire de Lessing, de ale cărui idei a fost totuși influențat, Herder respinge analogia dintre drama shakespeariană și cea greacă, de pildă a lui Sofocle. Originea și condițiile de dezvoltare ale dramei în Grecia și în nordul Europei au fost atît de deosebite, încît nu este cu putință a stabili vreo asemănare între ele. Shakespeare este deci, pentru noul lui critic, un poet al Nordului: „Cine poate închipui un poet mai sublim al naturii Nordului!“ Dar, cu toate acestea, Herder recunoaște în Shakespeare un rezumat al tuturor epocilor istorice și al tuturor popoarelor, „planul luminos al unei adevărate teodicee“.

Însemnătatea lui Herder în opera răspîndirii operei lui Shakespeare în Germania crește prin influența dobîndită asupra tînărului Goethe. În epoca studiilor acestuia din urmă la Strassburg, venit în contact cu Herder, Goethe primește de la acesta revelația lui Shakespeare. Momentul este fixat în *Dichtung und Wahrheit* (III. Teil, XI. Buch, trad. rom. II, p. 49 urm.). Goethe a cunoscut ceva din operele lui Shakespeare încă dintr-o epocă anterioară, pe cînd era student la Leipzig, unde citește antologia lui Dodds, *Beauties of Shakespeare.* Mai tîrziu, parcurge traducerea lui Wieland, a cărei formă în proză nu-l supără pe Goethe, deoarece acesta este de părere că substanța propriu-zis poetică a unei opere continuă să existe chiar după trecerea în proză a originalului versificat. La Strassburg, Goethe se apropie și de originalul englez, dar mai cu seamă află, în convorbirile cu Herder și în opera acestuia *Despre firea și arta*

germană, motive noi ale entuziasmului pentru Shakespeare.

Există în *Wilhelm Meisters Lehrjahre* un pasaj (III. Buch, 8. Kapitel) în care influența lui Herder asupra tînărului zelator al lui Shakespeare, ca și motivele admirației trezite în sufletul acestuia, sînt expuse cu o deosebită penetrație, deși în forma figurată a narațiunii romantice. Herder apare aici sub trăsăturile lui Jarno, personaj iluminist din nobilime, care îngrijește de educația lui Wilhelm Meister. Acesta se găsește, împreună cu actorii din trupa sa, la castelul unui prinț care, bineînțeles, este admiratorul teatrului clasic francez, în special al lui Racine. Pentru a complace prințului, Wilhelm întreprinde elogiul clasicilor francezi, scoțînd în evidență motivele pe care le bănuia active în sufletul interlocutorului său: „Pot să-mi reprezint, vorbește Wilhelm Meister, cît trebuiau persoanele distinse din nobilime să prețuiască pe poetul care a descris stările din clasele mai înalte atît de admirabil și de adevărat. Corneille, dacă mi-e îngăduit să spun, a zugrăvit oameni superiori și Racine a zugrăvit persoane distinse. Cînd citesc piesele acestuia, îmi pot reprezenta poetul care trăia la o curte strălucită, avea mereu înaintea ochilor săi un mare rege, frecventa mărimile și pătrundea în misterele omenirii, așa cum ele se ascundeau sub învelișuri prețioase. Cînd studiez pe *Bérénice* sau pe *Britannicus* — continuă Wilhelm Meister — mi se pare că mă aflu la curte, inițiat în lucrările mari și mici ale acestor lăcașuri ale zeităților terestre și că privesc prin ochii unui rege cu simțiri delicate, pe care națiunea sa îl adoră, pe curtenii invidiați de multe mii de oameni, în alcătuirea lor naturală, cu defectele și suferințele lor. Anecdota potrivit căreia Racine a murit din pricina durerii de a se fi văzut exclus de la favoarea regală și de a fi simțit nemulțumirea regelui este pentru mine cheia înțelegerii operei lui Racine. Este cu neputință ca un poet atît de talentat, a cărui viață și moarte atîrna de ochii unui rege, să fi scris piese care să nu fi fost făcute pentru aplauzele unui rege și ale unui prinț.“ Rareori rădăcinile de clasă ale tragediei franceze au fost puse mai limpede în lumină ca în aceste considerații ale lui Goethe, atribuite eroului său, lui Wilhelm Meister. Acesta, după ce pronunță elogiul lui Racine, este tras deoparte de Jarno care îl întreabă dacă l-a citit pe Shakespeare. Și cum acesta mărturisește necunoștința sa, invocînd motivele criticii clasice antishakespeariene, Jarno îi recomandă cu mare căldură citirea operei marelui englez.

Jarno-Herder a avut atîta influență asupra tînărului Goethe, încît în 1771, cu ocazia unei comemorări a lui Shakespeare, pronunță, la Frankfurt, discursul lui asupra poetului, una din etapele cele mai importante ale recepției acestuia în Germania. „Prima pagină citită din Shakespeare, scrie Goethe, m-a dat pentru totdeauna în puterea lui și cînd am terminat prima lui piesă, m-am simțit ca un orb din naștere căruia o mînă miraculoasă i-ar fi redat vederea. Am cunoscut, am simțit cu toată puterea existența mea extinsă în infinit; totul îmi deveni nou, necunoscut, și neobișnuita lumină mă făcea să mă doară ochii.“ Goethe se declară despărțit de teatrul „regulat“. Unitățile îi apar acum ca niște lanțuri ale imaginației. Tînărul se hotărăște să dărîme cetățuia clasică. Discipol al lui Lessing, Goethe este totuși de părere că tragedia franceză n-are nimic comun cu tragedia greacă. I-a fost dat mai degrabă lui Shakespeare rolul de a fi readus pe scenă marile acțiuni de stat, așa cum o făcuseră grecii în tragediile lor. Discursul dobîndește un ton liric, cînd oratorul exclamă: „Shakespeare, prietene al meu! Dacă ai mai fi printre noi, n-aș putea trăi decît alături de tine. Dacă ai fi Oreste, mi-ar plăcea să joc rolul secundar al lui Pylade, mai bine decît pe cel al unui mare pontif în templul de la Delfi.“ Voltaire a fost, față de Shakespeare, un adevărat Thersites, vrednic de loviturile pe spinare ale unui Ulise. Ceea ce admiră Goethe în poet este puterea lui naturală, forța creației asemănătoare cu a lui Prometeu. O vreme atît de convențională, ca a oratorului, nu putea avea toată înțelegerea pentru Shakespeare. Este admirată de asemenea puterea universală a geniului marelui creator, drumurile deschise de el către întreaga lume. Discursul se încheie cu sarcasme la adresa contemporanilor și cu îndemnuri adresate acestora pentru a se înălța către înțelegerea poetului.

Deşi criticii antishakespearieni mai apar pe-aici, pe-acolo, pînă către sfîrşitul veacului, discursul lui Goethe însemna, oarecum, un punct culminant în procesul recepţiei lui Shakespeare şi dovada sigură a cîştigării bătăliei pentru valorificarea şi asimilarea operei lui în Germania. De aici înainte se va deschide un drum pentru primirea tuturor literaturilor nordice în principalele culturi naţionale ale Europei apusene, apoi a literaturilor orientale şi a întregului folclor, pînă cînd însumarea tuturor rezultatelor cercetării în epoca preromantismului şi a primului romantism va produce conceptul goethean al „literaturii universale". Este un proces care urmează a fi descris în toată întinderea lui.[1]

1959

---

[1] Continuarea acestui studiu, rămasă inedită în arhiva Tudor Vianu de la Muzeul literaturii române, va fi publicată la *Addenda* volumului XI (n. ed.).

CONCEPTUL DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ

Mi se pare că prin „literatură universală" se înţeleg cel puţin trei lucruri deosebite ; dar cele trei realităţi desemnate prin această expresie merită a fi studiate cu toată atenţia, iar tendinţele ce le animă sînt vrednice deopotrivă a fi susţinute prin interesul fiecăruia din noi.

Într-un prim înţeles, „literatura universală" este totalitatea literaturilor lumii, adică a literaturilor scrise sau vorbite în toate limbile pămîntului. Această vastă realitate, atît de bogată încît reprezentarea ei nu poate fi realizată nici de omul cel mai informat, alcătuieşte oare o simplă sumă aritmetică, un conglomerat inorganic de opere, fără nici o legătură între ele ? Desigur că nu. Între operele create în punctele cele mai deosebite ale pămîntului şi în momente ale timpului foarte îndepărtate unele de altele, există legături provenite fie din înrîurirea unora asupra celorlalte, fie din acea similitudine de situaţii prin care au putut lua naştere teme, idei sau forme literare asemănătoare.

În decursul secolului al XIX-lea, dar mai cu seamă în deceniile secolului nostru, a luat naştere o ştiinţă care îşi propune studiul schimbului de influenţe dintre diferite literaturi naţionale sau a paralelismelor dintre ele. Această nouă ştiinţă este „literatura comparată". Multă vreme „literatura comparată" a fost înţeleasă ca cercetarea izvoarelor externe ale unei literaturi. O întinsă şi harnică anchetă a stabilit pentru multe opere ale unei

literaturi naționale prototipurile lor străine. Metoda întrebuințată, în această împrejurare, este punerea în relație a două texte precise, dintre care unul era considerat drept „cauza" celui de-al doilea. Trebuie să spunem că manevrarea acestei metode a luat uneori forme atît de exagerate, încît a apărut tipul unui cercetător stăpînit de o adevărată manie, acela care își închipuie că nu poate exista, într-o operă, o legătură oarecare de idei sau de cuvinte care să nu provină dintr-un izvor extern. Excesele provenite din această funestă deprindere au încărcat, fără nici un folos, arhivele literaturii comparate. Pe de altă parte, simpla stabilire a legăturii de succesiune dintre două opere literare lasă neexplicată acțiunea uneia dintre ele asupra celeilalte. Progresul studiilor comparatiste a arătat însă că, deși influența dintre diferitele literaturi naționale nu este un fapt contestabil, această influență operează numai acolo unde o anumită stare a societății o cere și o face posibilă. Este o întregire și o adîncire a metodei în studiile comparatiste, apărute în felul în care aceste studii sînt practicate în țările socialiste, unde comparatismul a încetat a fi un simplu inventar de fapte pentru a deveni explicația lor în legătură cu viața și istoria societăților. Înmulțind dovada legăturilor dintre diferitele literaturi, a mai apărut și un alt rezultat de seamă : punerea în lumină a universalității curentelor literare, care niciodată nu s-au manifestat într-o singură literatură, ci au circulat în mai multe și le-au cuprins pe toate laolaltă, ilustrînd astfel solidaritatea muncii de cultură a omenirii. Și astfel, dacă secolul al XIX-lea a creat, în mai toate mișcările științifice ale lumii, sintezele de istorie literară națională, secolul nostru a produs sintezele de istorie literară universală, vast obiectiv al științelor filologice de astăzi.

Există și un al doilea înțeles al termenului de „literatură universală". Este acela care reține din tot ce a produs geniul poetic al popoarelor, ca manifestare orală sau scrisă, acele opere cu un conținut atît de uman, în formele unei organizări estetice atît de perfecte, încît ele s-au impus sau merită a se impune în conștiința de cultură a întregii omeniri. Multă vreme, pînă în secolul al XVIII-lea, țările Europei cunoșteau și cultivau o singură tradiție literară, pe aceea inițiată de literaturile clasicismului greco-roman și transmisă de acele literaturi care au găsit în acelea modelele lor : literatura italiană, spaniolă și franceză din epoca Renașterii și a neoclasicismului. Cînd însă, prin transformarea gustului literar, în perioada care pregătea marea revoluție burgheză în Franța, canoanele clasicismului au început a pierde autoritatea lor, în sfera literaturii universale au pătruns toate creațiile excluse pînă atunci din formula culturii literare a Europei, și anume marile opere ale literaturii nordice și orientale, folclorul ignorat pînă atunci al multor popoare. În acest moment, „literatura universală" a dobîndit una din semnificațiile ei moderne, dar mai cu seamă s-a produs acea nouă orientare a atenției generale, acea receptivitate sporită față de toate creațiile frumoase ale graiurilor omenești, prin care „literatura universală" rămîne de-a pururi un concept deschis, susceptibil de neîncetate îmbogățiri. Toate literaturile lumii sînt apte a îmbogăți literatura generală a lumii și, pentru fiecare din ele, una din sarcinile cele mai atrăgătoare ale cercetării literare a devenit punerea în lumină a valorilor ei universale, a celor mai umane și a celor mai perfecte.

„Literatura universală" înseamnă, în fine, schimbul de bunuri literare în aceeași epocă, prin traduceri, studii, publicații periodice consacrate literaturilor străine. Ne găsim într-un moment cînd oamenii de cultură ai întregii lumi urmăresc nu numai ce se produce în limba lor, dar și tot ce ia naștere, ca opere frumoase, în toate celelalte limbi ale lumii. Universalitatea interesului literar este unul din fenomenele cele mai caracteristice ale epocii noastre, acela care manifestă solidaritatea conștiinței de cultură a întregii omeniri, opusă dezbinărilor ei. Revista *Secolul 20* i se consacră și îl susține.

1962

STUDII DE SINTEZĂ

LITERATURA ȘI CUNOAȘTEREA OMULUI

În mișcarea mai nouă a ideilor pedagogice s-a format de cîteva ori părerea că studiul literaturilor moderne poate înlocui pe acel al literaturilor vechi, în opera de cunoaștere și perfecționare a omului. Ceea ce au fost literatura Greciei și a Romei pentru cultura umanistică a Renașterii nu pot oare deveni literaturile naționale ale Europei pentru un tineret care învață din ce în ce mai greu grecește și latinește ? Oare marii poeți tragici și comici din perioada clasică, moraliștii de atunci sau romancierii și eseiștii de mai tîrziu nu pot înainta opera de adîncire a omului și de perfecționare a umanității în fiecare din noi ? Alături de umanismul clasic nu există, de fapt, un umanism modern ? Nu voim nicidecum a intra în detaliul acestei dezbateri. S-ar putea întîmpla ca rezultatul ei să fie tocmai accentuarea solidarității adînci dintre literaturile vechi și moderne. Căci a te concentra cu exclusivitate asupra literaturii moderne înseamnă a te lipsi de fundamentul ei în timp. Pot oare atunci cele două mari perioade ale literaturii europene să fie izolate una de alta ? Dezbaterea de care amintim a avut totuși meritul de a arăta că gîndul umanist nu este absent din sectorul literaturilor noi. Ba chiar, acestui gînd i se datorește apariția literaturilor europene în epoca modernă. Eclipsa lui, într-un anumit moment, a însemnat o criză. Să însemnăm în această privință cîteva gînduri apărute criticii și istoriografiei mai noi a spiritului.

Cît de mult cunoașterea omului este o notă distinctivă a literaturii moderne, chiar față de acele ale antichității, ne putem convinge citind, în analizele pe care Aristotel le consacră tragediei (*Poetica*, VI), că acțiunea, subiectul este un element mai important decît pictura caracterelor. Poetica lui Aristotel a fost autoritatea tutelară la începutul literaturilor moderne. Puțin cunoscută și multă vreme considerată ca un simplu fragment fără mare însemnătate, abia Renașterea îi acordă locul pe care l-a deținut de atunci. În veacul al XVI-lea, un medic umanist întreprinde încercarea de a prelucra și întregi doctrina poetică a lui Aristotel. Este vorba de padovanul Iulius Caesar Scaliger (1484—1558) care, prin cele șapte cărți ale *Poeticei* sale, oferă literaturii din epoca următoare Renașterii canonul ei indiscutabil. Deși rămas aristotelician în liniile largi ale construcției sale, I. C. Scaliger își îngăduie unele libertăți față de modelul antic și, în chip foarte caracteristic, una din acestea se referă tocmai la importanța relativă a subiectului și a caracterelor în tragedie. Pentru Scaliger caracterele, și nu secțiunea, alcătuiesc elementul de căpetenie al tragediei. Căci, lipsite de caracter și de afecte, acțiunile ar deveni întîmplătoare, adică și-ar pierde, cum am spune noi, întreaga lor semnificație. Această înlocuire a vechiului punct de vedere aristotelic alcătuiește un accent cu totul modern în opera lui Scaliger. Din această transformare a vechilor idei pornește drumul pe care va păși teatrul spaniol și elisabetan, împreună cu întregul clasicism francez.

După cum observă W. Dilthey, adîncul cunoscător al mișcărilor spirituale în Renaștere, *Poetica* lui Scaliger și ideile pe care ea le adaugă vechiului fond aristotelic nu sînt o apariție singulară în epoca sa. Opera umanistului padovan trebuie înțeleasă ca un moment al antropologiei Renașterii, adică al acelei noi științe a omului, pătrunsă de puncte de vedere normative. A cunoaște pe om în realitatea lui morală, mai bine decît izbutise știința medievală, și a obține din această cunoaștere regulile conduitei în viață, este gîndul care circulă prin operele unui Vives sau Cardanus, Telesio și Montaigne. Scaliger adaptează conceptul acestui program al antropologiei Re-

nașterii. În felul acesta ajunge Scaliger să modifice încă într-un punct esențial reprezentările mai vechi ale aristotelismului. Căci, pentru Aristotel, scopul poeziei era delectarea prin imitație, în timp ce pentru Scalinger el devine, împreună cu aceasta, cunoașterea omului în vederea instruirii lui morale. Noul principiu este stabilit de Scalinger încă din prima pagină a *Poeticii* sale, unde se afirmă în contradicție vădită cu Aristotel[1]: „*Hanc autem Poesim appellarunt, propter ea quod non solum redderet vocibus res ipsas essent, verumtiam quae non essent, quasi essent, et quo modo esse vel possent vel deberent, repraesentaret. Quamombrem tota in imitatione sita fuit. Hic enim finis est medius ad illum ultimum, qui est docendi cum delictatione. Nanque Poeta etiam docet, non solum delectat, ut quidam abitrabantur*" (I, 1). Scopul tragediei putea fi apoi fixat prin aplicarea acestei idei generale. Tragedia ne instruiește prin prezentarea chipului în care afectele determină acțiunile omenești. Cunoașterea bunelor afecte ne va face a le urma ; a celor rele ne va constrînge să le evităm : „*Docet affectus poeta per actiones : ut bonos amplectamur atque imitemur ad agendum ; malos aspernemur ob abstinendum. Est igitur actio docendi modus : affectus vero finis*" (op. cit., VII, III, 348).

Astfel de definiții n-ar fi devenit posibile sub pana lui Scaliger dacă el însuși n-ar fi stabilit mai înainte, împotriva lui Cardanus, a cărui scriere, *De subtilitate* (1550), o atacase într-o lucrare cu caracter polemic, că treptele faptei sînt rînd pe rînd : însușirile de caracter (*mores*), din care se desprind afectele (*affectus*), cărora le urmează actele interioare (*actus interiores*), întregite în cele din urmă de acțiunea exterioară. Acțiunea ex-

[1] Julii Caesaris Scaligeri, *Poetices libri*, Genevae, 1560. Opera, devenită rară în prima ei ediție, se găsește în Biblioteca Academiei Române, într-un exemplar fără foaia de titlu, care a aparținut arhimandritului Chrysant Notara, după cum o dovedește iscălitura autografă, însoțită de data 1728, așezate la finele *Prefației*. Dintr-o însemnare scrisă în același loc, aflăm că exemplarul a fost dăruit Academiei Grecești din București. De aci, el a trecut în posesia Colegiului Sf. Sava, care îi aplică ștampila sa și o transmite colecțiilor de azi.

ternă este deci o consecință îndepărtată, precedată de dispoziții și afecte care, putînd fi influențate prin reprezentările poeților, conferă operelor acestora caracterul lor instructiv și moralizator. W. Dilthey a arătat, în aceeași cercetare care stabilește afinitățile gîndirii lui Scaliger cu întreaga antropologie a Renaștrii, influența desprinsă din teoriile padovanului asupra tragediei în perioada baracolui și a clasicismului.

Prin doctrina scaligeriană a afectelor și a raportului lor cu acțiunea se precizează legătura „dintre această *Poetică,* a cărei înrîurire a fost nemăsurată, și tragedia epocii următoare, care își găsește punctul ei central în descrierea nexului ce conduce de la dispozițiile de caracter, prin afecte, la acțiuni și în larga prezentare a întregii vieți afective".[1] Ceea ce Dilthey ar fi putut să adauge este că din învățătura lui Scaliger n-a trecut în creația tragică a clasicismului numai preocuparea psihologică, dar și aceea moralizatoare. Cînd, de pildă, Corneille, într-o renumită profesiune de credință, ne arată că în tragedie „succesul fericit al virtuții, în ciuda obstacolelor și primejdiilor, ne îndeamnă s-o îmbrățișăm, în timp ce succesul crimei sau injustiției este capabil să ne mărească oroarea firească pentru acesta"[2] el reia, de fapt, un motiv al poeticii scaligeriene.

Cu timpul, finalitatea pedagogic-moralizatoare, trecută din *Poetica* lui Scaliger în tragedia modernă, a pălit pentru a nu mai lăsa decît intenția psihologic-estetică. O. Walzel, care a reluat unele din ideile lui Dilthey într-o cercetare consacrată lui Scaliger, a indicat procesul acesta de psihologizare a literaturilor moderne. Drama psihologică în contrast cu drama de acțiune are la Shakespeare, la Corneille și Racine, un incontestabil caracter moralizator. A fost rolul clasicilor și romanticilor germani, susține Walzel, să elibereze drama de intenția ei moralizatoare, pentru a nu reține decît pe aceea de

[1] W. Dilthey, *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance unt Reformation,* 3 Aufl., 1923, 433.

[2] Corneille, *Discours sur le poème dramatique,* în *Théâtre,* vol. I, Garnier, p. XXV. Ecouri din *Poetica* lui Scaliger, în legătură cu raportul dintre subiect și caractere, vd. și la p. XXII urm.

cunoaștere.[1] În tot cazul, îndată ce componența antropologică pătrunde în literatură, ia ființă umanismul modern și se menține atîta vreme cît se perpetuează vechiul gînd emanat din *Poetica* lui Scaliger. S-ar putea scrie o întreagă istorie a literaturii moderne cu preocuparea de a arăta cum s-a dezvoltat cunoașterea omului, ce regiuni noi ale sufletului omenesc au fost cucerite treptat prin operele poeților și ce imagini noi ale omului au fost pe rînd impuse prin acestea. Desigur, nu putem nici măcar schița în aceste pagini planul îndrăzneț al unei astfel de întreprinderi, care ar stabili unitatea vastei dezvoltări procedînd de la drama elizabetană și de la clasicii francezi, prin oratorii religioși și moraliști, pînă la romancierii veacului al XIX-lea. Toți marii scriitori europeni de la Renaștere încoace au fost antropologi adînci : Cervantes și Shakespeare, Racine și Molière, Bossuet și Pascal, Diderot, Goethe, Stendhal și Balzac, Manzoni, Dickens și Thackeray, Tolstoi și Dostoievski. Prin operele tuturor acestora și a atîtora alții, icoana omului devine din ce în ce mai bogată și mai profundă. Prin ele, știința noastră despre om s-a îmbogățit necontenit și nu o dată încîntarea pe care ne-o transmit scrierile lor provine din caracterul lor revelator, din străfundurile morale pe care le descoperă spiritului curios și investigator al lectorului modern.

Dezvoltarea umanismului nou a fost în bună parte întreruptă de romantism. Romancierii germani sînt mai mult metafizicieni decît psihologi. În ce privește romantismul francez, aptitudinea psihologică atît de pronunțată a poporului menține oarecum interesul antropologic în literatură, mai cu seamă în meditația lirică și filozofică a poeților, unde se află încă o mină prețioasă de intuiții asupra omului și a pasiunilor lui. Dar romanul și drama romantică scad mult, din punctul de vedere care ne interesează aci, sub nivelul producției clasice. Psihologia eroilor romantici devine adeseori convențională. Creațiuni cum sînt *Ruy-Blas* sau *Hernani* valorează mai mult prin splendoarea manifestării lor verbale decît prin ade-

[1] O. Walzel, *Aristotelisches und Plotinisches bei Julius Caesar Scaliger und Giordano Bruno,* 1916, în vol. *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit,* 1922, p. 70 urm.

vărul uman al caracterului lor. Intuițiile poeților se mențin acum în suprafața pitorească a omului, studiat mai degrabă în moravurile lui externe, în caracterul său de epocă, uneori numai în costumul și limbajul său, în ceea ce s-a numit, cu un singur cuvînt, „culoarea locală". Opere specific romantice, cum sînt *Capitaine Fracasse* sau *Mademoiselle Maupin* ale lui Gautier, sînt încercări de restituție pitorească, în care intuiția omului rămîne destul de primitivă și sumară. Interesant este de observat că, într-un studiu asupra dezvoltării ideii de om în romanul francez, criticul René Lalou nu poate cita ca o etapă semnificativă, din producția epică a primelor decenii ale veacului al XIX-lea, în afară de *Volupté* a lui Sainte-Beuve, care este din 1834, decît opere de la începutul secolului, aparținînd prin toate rădăcinile lor secolului anterior. Căci *René* (1804) al lui Chateaubriand, dar mai cu seamă *Oberman* (1804) al lui Senancour și *Adolphe* (1807) al lui Benjamin Constant sînt, de fapt, ieșite din spiritul ideologiei, adică al analizei filozofice a omului, așa cum a fost practicată în secolul al XVIII-lea. Senancour, scrie Lalou, a primit puternica pecete a veacului al XVIII-lea : el crede în bunătatea naturală, scrie în stilul ideologilor, redactează un indice de „eseuri", răspîndite în romanul său. Senancour a primit, de asemeni, moștenirea clasică, după cum atestă epigraful lui Pitagora pe frontonul lui *Oberman :* „Studiază pe Om, nu pe oameni".[1] B. Constant aparține de asemeni prin toată formația sa moralismului clasic. Observator lucid și nemilos, complăcîndu-se în lucrarea de dedublare a analizei, el amintește mai degrabă pe moraliștii și ideologii anteriori decît pe romanticii care trebuiau să-i urmeze. Cît despre Stendhal, care, împreună cu Balzac, menține conceptul literaturii ca studiu al omului în mijlocul și împotriva romantismului pitoresc și convențional, s-a spus destul cît datorește el ideologilor, pentru a mai fi nevoie să insistăm.

În curentele literare mai noi s-a putut observa o nouă scădere a interesului antropologic odată cu creșterea

[1] R. Lalou, *L'Idée de l'homme dans le roman psychologique français,* în vol. *Defense de l'homme,* 1926, p. 180.

aceluia pentru factorul estetic-formal al creației. Filozoful spaniol Ortega y Gasset a putut vorbi chiar de o adevărată „ dezumanizare a artei moderne", a tuturor artelor, nu numai a literaturii.[1] Astfel, în artele plastice, eliminarea formelor reale și organice, în avantajul celor închipuite și abstracte, tendința spre ornamentica pură este un prim aspect al acestei dezumanizări. În muzică, noul curent se manifestă prin îndepărtarea emoției personale, din care se alimenta întreaga creație de la Beethoven la Wagner, pentru a nu mai reține decît jocul pur formal al motivelor muzicale. „Începînd cu Debussy, muzica a început a putea fi auzită în indiferență senină, fără exaltare și lacrimi." Promovarea interesului de la subiectiv la obiectiv, dezumanizarea artei, este un proces care poate fi urmărit și în literatură. Mîntuitorul, spune Gasset, a fost în acest domeniu Mallarmé. Odată cu Mallarmé, poezia încetează de a mai fi un organ de manifestare a emoțiilor poetului, a visărilor sau ideilor lui. Nevoia separării dintre domenii, o anumită preocupare de puritate intelectuală cere despărțirea vieții de poezie, care devine o îmbogățire a vieții, dar ceva deosebit de ea, „un continent imaginar". Mallarmé ar fi acela care a redat termenului de „autor" înțelesul originar : *auctor* era pentru latini numele generalului cuceritor, al aceluia care adăuga patriei provincii noi. „Vocea pură și fără de nume, substratul acustic al versului, este vocea poetului, desfăcută cu totul de omul care o întrebuințează."

Să adăugăm îndată că tendința descrisă se mărginește, de fapt, la domeniul poeziei lirice, unde ultimele decenii au impus formula „poeziei pure". În noua mișcare a romanului european, antropologia literară a cunoscut, dimpotrivă, o nouă vigoare. Prin opera unui Thomas Mann, a unui Proust și Gide, pentru a nu cita decît numele dintre cele mai reprezentative, legăturile artei literare cu vechiul gînd umanistic, ivit în zilele Renașterii,

[1] José Ortega y Gasset, *Die Vetreibung des Menschen aus der Kunst,* 1925, în vol. *Die Aufgabe unserer Zeit,* tr. germ, f. a. Pentru cele ce urmează, vd. de același, *Musicalia,* în *Essais espagnols,* tr. fr., f. a.

s-au refăcut puternic. Prin opere cum sînt *Der Zauberberg*. *A la recherche du temps perdu* sau *Les faux monnayeurs*, cunoașterea omului în caracterul său complex, ascuns și contradictoriu, a făcut progrese pe care abia dacă le bănuiau marii moraliști ai trecutului. Umanismul modern nu se găsește astfel la sfîrșitul programului său. Impulsiunea primită în Renaștere este încă vie și cunoașterea omului rămîne o aspirație întrețesută adînc cu felul omului modern de a înțelege literatura.

1940

EPOCILE CRITICII LITERARE

Formînd proiectul de a scrie o istorie a criticii literare mai noi, am crezut că este necesar a defini această critică prin obiectul ei, literatura epocii moderne și contemporane. Critica literară a fost totdeauna conștiința literaturii timpului său, încît nu există mijloc mai bun de a regăsi firul legăturii prin stufișul unei manifestări atît de variate, decît acela de a încerca să definești inspirația poetică a vremii în caracterul ei specific. S-o spunem din capul locului : literatura popoarelor europene în răstimpul care urmează Renașterii este orientată către cunoașterea omului într-o măsură pe care n-a atins-o nici una din producțiile altei epoci. Gîndul antropologic șerpuiește prin operele poeților, ale povestitorilor și dramaturgilor, ale moraliștilor și memorialiștilor vremii, ca un adevărat fir al Ariadnei. Sinteza imaginativă a omului, ca ființă fizică și morală, ca specificare a energiei cosmice, încadrată în marea armonie a universului sau opunîndu-i-se din afară, este obiectul constant al tuturor marilor scriitori care au apărut în ultimele patru veacuri ale culturii contemporane. Critica literară a acestui interval a întovărășit poezia lui, încît ea însăși poate fi considerată ca un capitol al antropologiei moderne. Lucrul ne apare mai limpede dacă o comparăm cu ceea ce a fost ea în alte vremuri. Formalistă în antichitate, judecînd operele nu după cuprinsul lor uman, după adevărul și adîncimea acestui cuprins, ci după frumusețea

formei ei și după regularitatea structurii, critica literară a lumii vechi consideră opera literară ca pe un fapt lingvistic, ca pe o manifestare expresivă a omului. Noua actualitate a acestui punct de vedere, adoptat de noi înșine într-o lucrare recentă, ne poate face să uităm ce a fost critica în lungul răstimp care a urmat Renașterii. Caracterul ei modern se limpezește însă din nou dacă ne gîndim ce a fost critica literară în timpul Renașterii însăși : lucrare de emendare a textelor, comparînd variantele, vînînd și denunțînd greșeala de transcriere și interpolația. Umaniștii nu s-au ridicat mai niciodată deasupra acestui exercițiu filologic. În veacul al XVI-lea și al XVII-lea stăruie punctul de vedere estetic al antichității, dar preocuparea antropologică, adică aceea de a extrage conținutul uman al operelor, de a-l analiza și judeca după adevărul lui, apare în același timp și, pe măsură ce el crește și se impune cu precădere, scade și se atenuează criteriul propriu-zis estetic. Operele încep a fi judecate din ce în ce mai puțin după regularitatea lor sau după caracterul mijloacelor lingvistice pe care le pun în funcțiune. Criticii sînt din ce în ce mai rar filologi sau retoricieni, pentru a deveni psihologi, sociologi, moraliști. Abia timpul nostru — am spus-o — schițează o revenire către vechile criterii.

Antropologizarea criticii începînd din veacul al XVI-lea corespunde antropologizării literaturii. Este adevărat că, în evul mediu, *Divina Comedie* se deosebește de cea mai mare parte a literaturii timpului prin adîncile incursiuni în sufletul omenesc și, prin acest caracter al ei, poemul lui Dante este prima mare operă a literaturii moderne. Petrarca și Boccaccio i se alătură lui Dante. Dar, îndată după ei, Renașterea cunoaște o coborîre a nivelului antropologic, încît, în Italia, veacul al XV-lea nu produce, nici în teatru, nici în epică, vreo operă cu adevărat interesantă din acest punct de vedere și, mai tîrziu, nu se poate semnala vreun autor de importanța și caracterul marilor poeți spanioli și englezi din aceeași epocă, cu excepția poate a lui Torquato Tasso. Jacob Burckhardt, care a observat fenomenul, îl atribuie, în primul rînd, dominației spaniole în Italia și rigorilor Contareformei. „Închipuiască-și cineva, notează el, în

Kultur der Renaissance in Italien, ce ar fi devenit Shakespeare însuși sub un vicerege spaniol sau în vecinătatea Sfîntului Oficiu care funcționa la Roma, sau închipuiască-și-l în propria lui țară, cîțiva ani mai tîrziu, în epoca revoluției engleze.“ Nu numai lipsa libertăților spirituale, naționale și individuale s-au opus apariției unui Shakespeare în Italia, dar și caracterul însuși al reprezentațiilor dramatice în aceeași vreme. Marile spectacole, organizate cu o magnificență a regiei despre care reprezentațiile de teatru de mai tîrziu nu pot da nici o idee, se opun oricărei invenții psihologice mai profunde. Intermediile spectacolelor înghițeau spectacolul însuși, în elementul lui literar și psihologic. La curtea din Ferrara se puteau vedea în timpul acestor intermedii „lupte de războinici romani care agitau în cadență, în sunetul instrumentelor, armele lor antice ; dansuri cu făclii executate de negri ; dansul unor sălbatici purtînd cornuri de abundență din care izbucneau flăcări... Se vedeau apoi balete de nebuni purtînd costume de polișineli și bătîndu-se cu bășici de porc etc.“ Baletele, tablourile vivante excludeau pe poetul dramatic, făceau imposibile intuițiile lui în sufletul omului. Shakespeare, care se mulțumea cu simpla indicație scrisă a decorului, se găsea în condiții literare mai bune. Commedia dell'arte, cu micul număr al caracterelor ei tipice, lipsită de un text bine stabilit, deschisă tuturor improvizațiilor, chiar celor mai vulgare, nu putea fi nici ea terenul favorabil unei literaturi psihologice. Burckhardt, care recunoaște toate aceste motive, adaugă că și epopeea veacului al XV-lea italienesc a eșuat în sarcina picturii caracterelor. Scrise pentru a fi îndată recitate la curțile princiare, menite să angajeze imaginația flămîndă a unor ascultători meridionali, epopeea italiană a secolului al XV-lea nu a putut să devină ceea ce a fost mai tîrziu romanul modern. „Îndată ce termina un cîntec din poema sa, Pulci îl recita în fața societății grupate în jurul lui Lorenzo Magnificul ; tot astfel Boiardo își debita strofele sale în fața curții lui Ercole de Ferrara. În astfel de condiții, este ușor de ghicit ce lucru anume era mai mult apreciat în aceste opere și cum, îngrijindu-se de pictura caracterelor, poetul și-ar fi pierdut timpul. Desigur, în astfel de

condiții, poemele nu alcătuiesc un tot regulat; lungimea le-ar fi putut fi dublă sau pe jumătate, compoziția lor nefiind aceea a unui mare tablou istoric, ci a unei frize sau a unei mărețe înlănțuiri de ciorchini și fructe, în jurul cărora zboară și se joacă figurile cele mai capricioase. Dar în figurile unei frize nu cerem, nici nu tolerăm fizionomiile individuale, nici perspectivele profunde și planurile multiple. De ce ne-am aștepta oare să le găsim în poemele compuse în același fel? Nici în *Orlando furioso* al lui Ariosto, continuă Burckhardt, interesul capital nu se oprește asupra picturii caracterelor, ci asupra unor figuri tipice, asupra acțiunii în desfășurare pasionată, asupra „faptului viu". Adevărul este, și Burckhardt îl pune în desăvîrșită lumină, că în timp ce poezia dramatică ceda în fața spectatorului și epopeea, organizată după interesul preponderent pentru acțiune, împiedică înălțarea ei în sfera cunoașterii omului, literatura psihologică obține primele ei monumente în colecțiile de biografii ale timpului, în acele ale unui Cavalcanti, Fazio, Corio etc., sau în autobiografiile aceluiași timp, de pildă în acelea ale unui Benvenuto Cellini, Girolamo Cardano sau Luigi Cornaro. Biografii și autobiografii secolului al XVI-lea italian sînt adevărați precursori ai romancierilor, ai poeților dramatici psihologiei și ai moraliștilor, a căror spiță se continuă regulat, în Franța, începînd din veacul al XVII-lea și, mai tîrziu, în toate marile țări de cultură ale Europei. Critica va urma curentul literaturii.

În fiecare din etapele pe care le străbate literatura ca antropologie, imaginea omului este altfel văzută, și acestei schimbări de perspectivă îi corespunde cîte o altă preocupare centrală și cîte o altă metodă a criticii literare. Astfel, clasicismul vede omul ca pe o structură rațională, nu atît în înțelesul că rațiunea este presupusă a-l domina în toate manifestările, ci în aceea că masa individualității lui este dominată de o trăsătură unică, în jurul căreia se dispun, după raporturile unei dependențe ierarhice, restul însușirilor lui morale. În dezbaterile care s-au urmat asupra raționalismului clasic și asupra influenței pe care a putut-o avea asupra lui filozofia lui Descartes, s-a arătat uneori că oamenii reprezentați de

clasicism nu sînt totdeauna ființe carteziene. Personalitatea unora dintre aceștia este un fapt la îndemîna oricui. Dar chiar Phedra lui Racine rămîne în esență o figură rațională, în înțelesul că este produsul unei lucrări de raționalizare aplicată făpturii umane, prin tipizarea ei, prin organizarea ei în jurul și în dependența unei puternice trăsături unice. Cîtă vreme literatura s-a mărginit la evocarea omului ca o structură rațională, critica a examinat operele după criteriul verosimilității lor. Psihologia criticii literare clasice este un fel de logică. Ea urmărește consecvența caracterelor, denunță contradicțiile și neverosimilitățile. Nevoia de a fi compleți ne obligă să spunem că nu acesta este singurul criteriu pe care îl manevrează criticii clasici. Alături de măsura verosimilității, literatura critică a vremii pune în lumină pe aceea a decenței și a regularității. Dar în latura aprecierii psihologice a operelor, verosimilitatea rămîne totuși criteriul constant, de la opusculul pe care, în numele Academiei Franceze, Chapelain îl redijează împotriva *Cidului* lui Corneille și pînă la *Cursul de literatură* al lui Laharpe, în care critica clasică obține sinteza și încheierea ei.

Considerat ca o structură rațională, omul clasicismului era un adevărat bolid, plutind liber în spațiu, desprins de toate legăturile cu locul și cu timpul lui istoric. Este adevărat că în vremea clasicismului însuși, de pildă la un Saint-Evremond, a cărui lungă petrecere în afară de granițele Franței îi dădea o anumită libertate față de cercul de idei al patriei, se impune poeților obligația de a-și configura personajele și după condițiile lor de timp și de loc. Cerința aceasta crește în direcție unitară pînă la „culoarea locală" a romanticilor și pînă la sociologismul realiștilor. În aceeași măsură criteriul logic-psihologic al verosimilității nu mai era suficient. Oamenii și pasiunile lor, așa cum sînt înfățișate de opera literară, nu mai pot fi apreciate după singura măsură a consecvenței lor raționale, ci și după multipla lor determinare naturală și socială. Opera însăși nu mai este privită ca o *dată*, ci ca un *produs*, înapoia căruia stă autorul ei, prin sufletul căruia se filtrează toate acele determinări. Așa se ivește portretistica lui Sainte-Beuve,

a doua apariţie hotărîtoare în dezvoltarea criticii literare moderne. În locul judecării psihologice a operelor, după criteriul verosimilităţii, intervine încercarea explicării lor prin cunoaşterea psihologiei autorilor. O nouă imagine a omului se impune odată cu aceasta. Noua figură a omului, formată din contribuţia tuturor ştiinţelor naturale şi istorice moderne, este o structură complexă, deţinînd moştenirea unui sînge, suportînd influenţa unei educaţii şi a unui mediu social, evoluînd necontenit printre împrejurări a căror răspundere nu-i revin numai lui. În locul omului static, inevolutiv şi monumental, pe care îl figura întreaga portretistică a clasicismului, de la Plutarh la memorialiştii francezi şi ai marelui secol, apare omul evolutiv, produs de zecile şi sutele de împrejurări particulare ale vieţii lui. Acest om se analizează în părinţii, în fraţii, în toate rudele lui, care prin firea lor pot izola şi pune în evidenţă una sau alta din propriile lui trăsături morale. Acest om este ceea ce l-au făcut constituţia lui fizică, bolile de care a suferit, împrejurările existenţei lui, modelele care au lucrat asupră-i, întreaga societate contemporană. De aci neostenita şi minuţioasa anchetă a biografismului literar, de la Sainte-Beuve la istoricii germani din şcoala unui Scherer. Cine vrea să cuprindă resortul schimbării care s-a operat în critica literară a vremii, trebuie să-şi spună că sub variaţia metodelor s-a produs o transformare a imaginii însăşi a omului.

În a doua jumătate a veacului al XIX-lea contribuţia cea mai însemnată este aceea a lui Wilhelm Dilthey, unul dintre îndrumătorii cei mai ascultaţi ai ştiinţelor morale contemporane. Opera literară nu mai este pentru Dilthey produsul unei întregi biografii, ci al unei experienţe fundamentale, al unei întîlniri semnificative cu lumea. Această experienţă fundamentală reflectează structura metafizică a personalităţii care o trăieşte. Imaginea omului se schimbă încă o dată. În locul omului raţionalizat al clasicismului, în locul omului ca produs natural şi istoric al scientismului modern, apare omul ca structură metafizică, luminînd dintr-o anumită perspectivă înţelesul total al lumii. Transformarea criticii decurge paralel cu neoromantismul european şi cu concepţia spirituală pe care o impune despre personalitatea omenească. Omul încetează de a mai fi o simplă verigă în lanţul fenomenelor naturii, ci un creator de mituri, făptura care dă lumii un sens. Viaţa poeţilor, cu nenumăratele ei amănunte , nu mai este considerată drept cauza operei, ci ca o manifestare paralelă cu opera, ca în marile lucrări critice ale unui Gundolf, Bertram, Curtius. Poetul se realizează deopotrivă în viaţa şi în opera lui, traducînd în planuri felurite aceeaşi orientare a structurii sale şi acelaşi înţeles al lumii, limpezit pentru el în experienţele lui fundamentale. Ca urmare, opera nu mai este explicată, ci *înţeleasă*, prin acte de simpatie comprehensivă, prin cufundarea în structura care o susţine. De aci nenumărate încercări de tipologie literară şi de aprofundare a sensului metafizic al operelor. Cînd criticul francez Albert Thibaudet propune conceptul *criticii filozofice*, el găseşte o expresie adecvată pentru îndrumarea ei mai nouă, a treia în dezvoltarea spiritului şi metodelor cercetării literare în răstimpul ultimelor trei secole.

1942

CRIZA IDEII DE ARTĂ ÎN LITERATURĂ

Literatura, spunea Goethe odată, este *fragmentul fragmentelor:* din tot ce s-a scris numai o parte s-a publicat, din tot ce s-a publicat s-a păstrat numai o parte şi din tot ce s-a păstrat numai o parte se citeşte. Viaţa literară a tuturor popoarelor şi a întregii omeniri este făcută dintr-un lung şi laborios proces de eliminări treptate. Pe unele din acestea le execută întîmplarea, pe altele felul însuşi al operelor sau chipul în care se dezvoltă interesul general în legătură cu ele. Pentru ca o poemă sau un tratat scris cu veacuri sau cu milenii în urmă să se menţină în interesul contemporan, a trebuit să se producă o potrivire de condiţii pe care hazardul n-o dăruieşte oricărei opere şi pe care numai puţine dintre acestea izbutesc să le cîştige pentru ele. Ne lipseşte încă o teorie valabilă a succesului literar. Cînd, după mijlocul veacului trecut, făceau mare vîlvă noile cuceriri ale transformismului biologic, s-a crezut că vederile lamarckismului sau ale darwinismului ar putea fi aplicate şi în literatură. Un Taine, un Hennequin, un Brunetière au socotit că pot edifica o ştiinţă a reuşitelor literare, paralelă cu aceea a succesului biologic. Dar nici Taine, nici urmaşii lui n-au putut explica altceva decît cel mult ivirea operei în momentul ei istoric propriu, nu şi acea lucrare de selecţie şi eliminări treptate, însoţite de rare succese confirmate de timp, care dau strîmtului cerc al cunoştinţelor noastre literare caracterul unei bucăţi rupte

dintr-un întreg mult mai larg, un adevărat fragment al fragmentelor.

Marea curiozitate istorică a veacului trecut nu s-a împăcat însă cu acest fel al lucrurilor şi în aspiraţia ei de a restabili trecutul „aşa cum a fost", ba chiar — am spune — în atitudinea ei uneori duioasă şi uneori numai indiscretă pentru tot ce a rămas obscur sau pentru ceea ce n-a reuşit, pentru ceea ce a fost pierdut sau uitat, a încercat să adauge strîmtei raze a operelor citite astăzi pe aceea a operelor aduse vreodată la cunoştinţa oamenilor şi care mai pot fi găsite, extinzînd fragmentul pînă la aria virtuală a marelui întreg din care face parte. Aşa s-a înmulţit în ultimul veac şi continuă să sporească şi astăzi marele număr al descoperirilor literare, al „revizuirilor" de valori şi reputaţii, al reluării unor vechi procese care păreau clasate, cu intenţia de a impune noi sentinţe pentru vechii scriitori nedreptăţiţi şi uitaţi (*les inconnus* şi *les oubliée* ai terminologiei franceze). Totul arată că istoria literară mai nouă tinde să lărgească sfera operelor citite pînă aproape de aceea a operelor păstrate. Şi chiar peste acestă limită, mai departe, tinzînd către vastul cuprins al lucrărilor publicate sau numai scrise, istoria literară modernă înmulţeşte publicarea variantelor, a schiţelor şi fragmentelor pregătitoare, a carnetelor de însemnări, a scrisorilor şi jurnalelor intime. Literatura nu se mai mulţumeşte a fi un simplu fragment al fragmentelor. Ea doreşte să devie expresia integrală a gîndirii scrise.

Nu o dată metodele ştiinţei literare au influenţat creaţia literară însăşi. Împrejurarea s-a petrecut de nenumărate ori în trecut şi se repetă sub ochii noştri. Astfel, cînd istoria literară modernă a manifestat tendinţa de a complini fragmentul cunoscut prin acela obscur, pierdut sau nepublicat, scriitorii contemporani şi-au spus că nu poate să fie lipsită de interes publicarea propriilor lor fragmente, rămase pînă la un moment dat între cartoane şi ca simple piese ale laboratorului lor. Veacul al XIX-lea a cunoscut o mare profuziune de schiţe, de variante, de scrisori şi jurnale intime datorite unor scriitori dispăruţi de decenii sau de veacuri. Secolul al XX-lea a adăugat acestui material difuz pe acela apar-

ținînd unor autori în viață și în plină activitate. Astfel, un André Gide își publică jurnalul sau notele luate în timpul compunerii romanului *Les faux monnayeurs*. Julien Green și Mauriac își tipăresc și ei jurnalele. Paul Claudel acceptă să i se dea la iveală corespondența cu Jacques Rivière. Paul Valéry face cunoscute însemnările sale, dintre care unele sînt grupate sub titlul *Cahier B. 1910*. Hans Carossa și Ernest Jünger obțin succesele lor scriitoricești cele mai de seamă publicîndu-și carnetele de război. Fenomenul poate fi urmărit în toate literaturile mai noi ale Europei. El poate fi identificat și în literatura noastră. Împrejurarea merită a fi studiată ca unul din simptomele cele mai caracteristice ale noii orientări ale mentalității literare. Altă dată, scriitorii nu consimțeau să încredințeze publicului decît operele lor definitiv închegate, retezate din toate legăturile lor cu autorul care le purtase pînă atunci în sine , închise în perfecțiunea lor sferică și devenite autonome. Creația literară era dominată, într-o măsură care începe să se micșoreze astăzi, de ideea de *operă*. Ceea ce scriitorii doreau să dea publicului lor erau *opere*, nu *materiale* și nici *schițe pregătitoare*. Fără să putem spune că ideea de operă a încetat să mai călăuzească aspirația scriitorilor de azi, este just totuși a observa că, într-un mare număr de cazuri, rigoarea ei a scăzut, poeții, prozatorii și cugetătorii consimțind, dintr-un interes special și care trebuie lămurit, să dea, în locul operei definitive, materialele din care ea s-ar fi putut compune sau schițele improvizate care au precedat-o. Orice lucrare de creație se dezvoltă de la o fază de pregătire, printr-una intermediară a invenției și pînă la faza finală a execuției. Există mulți scriitori astăzi care se opresc să înainteze pînă la această ultimă etapă, socotind mai interesant să se oprească înaintea ei. Care sînt oare motivele lor ?

Mai întîi, o hipertrofie a conștiinței istorice, explicabilă la rîndul ei prin excesul istorismului de-a lungul întregului veac precedent. Nenumărate studii cu privire la viața trecutului, întreprinse în ultima sută de ani, dar mai cu seamă deprinderea de a privi realitățile în perspectiva devenirii lor, fac pe mulți scriitori ai vremii să resimtă cu un interes specific detaliile propriei lor munci

de laborator. Atitudinea istorică explică îndeajuns de ce atîți artiști literari de astăzi socotesc mai interesant decît opera închegată, definitivă și, prin urmare, sustrasă mobilității istoriei, drumul către ea, chipul cum s-a făcut, devenirea ei. În acest proces al desfășurării istorice există momente cruciale, subite schimbări de direcție, sinteze spontane pe care scriitorii speră să le surprindă, publicîndu-și carnetele de lucru sau memoriile intime. Nimic, de altfel, din cîte a traversat conștiința scriitorului nu poate rămîne indiferent aceluia care se interesează de lenta devenire a operei. Fiecare moment al unui proces, ne-a învățat Bergson, este greu de tot trecutul pe care îl însumează în sine și de tot viitorul pe care îl pregătește. Fiecare moment merită, așadar, să fie scos la iveală și impus atenției noastre. Ba mai mult decît atît, opera însăși nu este decît o secțiune operată într-un proces, oprirea convențională — ne asigura odată Paul Valéry — a unei desfășurări care s-ar fi continuat și dincolo de ea, dacă nevoia de a preda lucrarea sau simpla noastră oboseală n-ar fi întrerupt-o. De ce, așadar, să oferim odată cu *opera* un lucru static, convențional și mort, cînd înapoia ei se întinde domeniul plin de viață al mișcărilor care au produs-o ? Conștiința istorică și înțelegerea dinamică a sufletului — două atitudini profund înrudite — stau în primul rînd la originea hotărîrii atîtora din scriitorii vremii de a-și dezvălui intimitatea lor intelectuală și morală, publicîndu-și din timpul vieții — lucru cu totul necunoscut altădată — schițele premergătoare operei sau însemnările lor strict subiective.

Un motiv estetic se asociază aceluia înfățișat mai sus. Estetica *operei* este activistă, instrumentalistă. Estetica *fragmentului subiectiv* este epistemologică. Pentru unele motive, pe care nu le putem cerceta mai de aproape aci, arta a ajuns a fi înțeleasă nu atît drept produsul lucrării de transformare a unui material, cît drept o formă a cunoașterii, drept revelația unei realități, pentru care nici știința nici filozofia nu ne pun la îndemînă instrumentele adecvate. Estetica intuiției în doctrina lui Bergson și Croce este expresia acestei înțelegeri a artei ca formă de cunoaștere. Dar dacă arta este așa ceva, nu este oare mai prețioasă revelația subită a fragmentului,

a schiței, a improvizației, scăpărarea intuitivă a însemnării intime mai mult decît opera construită îndelung și laborios? Artistul care întregește o operă, acela care aspiră către forma definitivă a unei opere închegate, este nevoit să folosească articulații moarte între nucleele revelațiilor sale. Opera nu are sunet plin în toate punctele întinderii ei. Cine o cercetează află goluri, puncte inexpresive și moarte. Nu este atunci firesc și artisticește mai legitim de a elimina toate pîrghiile operei pentru a nu reține decît ceea ce în ea este cu adevărat viu și intuitiv? Un critic francez de astăzi, Thierry Maulnier, a publicat o antologie a poeziei franceze în care cititorii au avut uimirea să găsească nu opere întregi din marii poeți, din Hugo, din Vigny, din Baudelaire, ci fragmente detașate, versuri sau grupuri de versuri extrase din opere a căror structură de bloc părea indislocabilă. Printre produsele literare există însă unele în care planurile moarte și articulațiile inexpresive sînt ca și inexistente, deoarece, compunîndu-le, autorii lor nu se gîndeau să confecționeze o *operă*. Acestea sînt tocmai schițele premergătoare și jurnalele intime, date la lumină de autorii lor și pentru aceste motive.

În fine — de ce n-am spune-o — ideea de artă se găsește ea însăși în criză, într-o bună parte a literaturii de astăzi. Mulți scriitori ai timpului doresc să dea lucrări adevărate, nu lucrări frumoase. *Autenticitatea* nu *perfecțiunea* este ținta aspirației lor. Îi vedem părăsind deci cabinetul lor de lucru și coborînd către arena largă a vieții, în mediile cele mai eterogene, la curtea cu juri, pe fronturile de luptă, în vîrtejul revoluțiilor, acolo unde se încearcă noi formule de viață, căutînd aventura și experiența inedită. Reportajul a devenit astăzi o categorie literară. În cadrul lui se înscrie o parte a operei lui Gide, a fraților Tharaud, a lui Malraux. Experiența directă nu mai este, de data aceasta, un îndepărtat punct de plecare, un fapt particular dispărut aproape în transfigurarea scriitorului. Ceea ce el își impune este înregistrarea cît mai credincioasă a faptului nud, impresia directă și revelatoare. Multă vreme arta a protestat împotriva asimilării ei cu fotografia. Arta, se spunea, este creație, nu reproducere. Astăzi mi se pare că subordonarea față de punctul de vedere al tehnicii fotografice nu mai este așa de rău văzută, numai că, de data aceasta, nu mai este vorba de vechile fotografii în care oamenii apăreau cu atitudini rigide, în mijlocul unor peisaje convenționale, ci de instantaneul ingenios, mărturisind ceva despre spiritul observației prompte și pătrunzătoare al fotografului. Aceeași nevoie contemporană de autentic, direct, netransfigurat se satisface, în fine, în întinsa literatură de fragmente subiective, despre care a fost vorba mai sus. Autorii care își publică jurnalele intime din timpul vieții și acei care își dau la lumină fundurile de multă vreme necercetate ale sertarelor sînt și ei de părere că autenticul este mai prețios decît frumosul și că documentul are mai multă valoare decît opera. Nimeni nu poate cuprinde toate consecințele acestor transformări ale valorificării, dar de pe acum se poate spune că de ea este legat însuși destinul viitor al ideii de artă.

Nu se poate spune că totul a fost greșit și că totul trebuie respins în aspectele literare evocate aci. O literatură călăuzită exclusiv de ideea de operă și tinzînd numai către perfecțiunea estetică degenerează cu ușurință în virtuozitate, în formalism steril. Împrejurarea s-a repetat de mai multe ori în decursul istoriei literare, în elenism, la curțile de amor ale evului mediu, la sfîrșitul Renașterii și în vremea prețioșilor, și de fiecare dată s-a simțit nevoia unei extinderi a cercului de experiențe umane, devenite prea sărace în strîmtul cerc al preocupării formale. De asemeni, ideea de artă a suferit o eclipsă în toate epocile în care realitățile au fost prea puternice pentru ca ficțiunile să mai poată lupta cu ele. Dacă este adevărat — după cum s-a afirmat de multă vreme — că arta satisface nevoia de pasiuni puternice, latentă în orice suflet, este oare nevoie s-o mai căutăm astăzi în transfigurările literaturii, cînd realitatea se însărcinează să ne-o satisfacă cu atîta îmbelșugare? Dacă ni se mai întîmplă deci să deschidem o carte, o facem cu acelea care ne aduc ecoul răsunător al vieții trăite. Realitatea vieții a degradat ficțiunea artei, și un semn al acestei transformări este și interesul cu care publicul

contemporan salută producerea intimității scriitorilor, ca și înclinația acestora de a și-o mărturisi. Dar dacă arta are nu numai rolul de a oglindi viața, dar și pe acela de a o depăși, de a ne elibera de rigorile și constrîngerile ei, este limpede atunci că bogăția vitalului trebuie să se topească din nou în perfecțiunea formei, ideea artei fiind primejduită altfel să se piardă și omenirea să se se lipsească de una din valorile ei cele mai înalte.

1943

NOTE ASUPRA OBSCURITĂȚII POETICE

Mă întreb care este viitorul poeziei ermetice? Moda ei s-a purtat foarte mult între 1920 și 1930. Răsfoiesc uneori revistele apărute în acest interval și fenomenul îmi apare mărit și stilizat prin masare și distanță. Cine va scrie istoria literară a acestei vremi va trebui neapărat să țină socoteală de fenomenul ermetismului poetic și al obscurității în poezie, ca de unul din cele mai caracteristice pentru întreaga mentalitate estetică a vremii. Și, cu toate acestea, obscuritatea poetică nu este o invenție proprie vremii noastre. Izvoarele și primele ei forme sînt cu mult mai vechi, și critica vremii ar fi obținut unul din acele criterii capabile să tempereze dogmatismul pozițiilor sale, dacă și-ar fi spus că poeții ermetici și obscuri ai epocii noastre nu sînt decît continuatorii unei serii istorice ale cărei origini coboară cel puțin pînă în evul mediu. În discuțiile literare ale veacului al XII-lea se făcea adeseori distincția dintre *trobar clus* și *trobar clar*. Întemeietorul lui *trobar clus*, al cîntecului închis, ermetic, pare să fi fost renumitul Marcabru, trubadurul provensal de la curtea lui Guillaume IX, a cărui activitate s-a desfășurat între 1130 și 1150. Acest Marcabru, după primul lui nume Panperdut, în amintirea incertelor lui origini de copil găsit, trecea în epoca lui drept una din limbile cele mai otrăvite ale secolului, și acestei înclinații nefericite i se datorește și moartea lui prematură ca victimă a castelanilor din Guiana, care nu-i

putuseră ierta deprinderea amarei şi neostenitei lui satire. Veacul al XII-lea ne-a lăsat moştenire şi un document estetic de primul ordin pentru înţelegerea întîiului ermetism poetic, într-unul din acele *tensons*, poezii compuse dintr-o alternanţă de strofe datorite cîte unui alt poet, dezbatere lirică pe gustul acestei vremi ratiocinante. Este vorba de *tenson*-ul compus de trubadurii Giraut de Borneil şi Linhaure (Rimbaut d'Orange), a cărui adaptare o încerc în cele ce urmează : — *Giraut de Borneil, aş dori să ştiu de ce vestejeşti cu dispreţ pe poeţii obscuri? Lămureşte-mi astăzi, de ce nu preţuieşti decît ceea ce este tuturor limpede şi comun? Atunci toţi poeţii ar trebui să fie asemănători. — Linhaure, departe de mine gîndul de a dispreţui pe poetul care cîntă cum se cuvine. În ce mă priveşte, socotesc că iubeşti şi preţuieşti mai cu seamă cîntecul pe care cineva îl face cu uşurinţă înţeles. — Giraut, nu doresc nicidecum ca poezia mea să fie lăudată cu larmă şi strigăte. Fie ea mare şi bună, fie rea şi neînsemnată, eu nu caut lauda printre cei proşti, căci nimeni dintre aceştia nici nu cunoaşte, nici nu preţuieşte un cuvînt mai nobil şi mai înalt. — Linhaure, oare de aceea nu dorm nopţile şi fiecare clipă mi-este o osteneală, pentru ca să fug de aplauze? De ce cînţi, spune, dacă nu-ţi place ca fiecare să te cunoască şi să te repete? Aduce oare cîntecul o altă răsplată? — Giraut, dacă am făcut ceva de seamă, şi îl cînt, şi îl spun, şi-l dau la iveală, ce mă priveşte ce se întîmplă cu el mai departe? Mîncarea de toate zilele nu ispiteşte pe cunoscător. Numai aurul, nu sarea, face bogat pe cineva; şi cu cîntecele se întîmplă la fel. — Linhaure, crede în cinstea prietenului care îţi spune părerea sa. Dacă m-am chinuit să compun un cîntec care îşi ridică sunetele în înălţime, chipul în care îl cîntă cineva, pentru mine este totuna. Eu nu l-am făcut pentru a plăti cu el tribut cuiva. — Giraut, iartă-mă. Mă jur pe acest cer şi pe strălucirea soarelui în jurul nostru : abia dacă mai ştiu despre ce vorbim, nici cine sînt, într-atîta sufletul îmi este pierdut în înflăcărările dragostei. Nimic altceva nu-mi este limpede.* Cei doi prieteni se separă în delirul entuziasmului poetic, dar argumentele lor au rămas acele ale tuturor poeţilor care

s-au rînduit de atunci în tabăra poeziei ermetice sau a celei clare. Linhaure, reprezentantul celor din urmă, socoteşte că succesul este o recompensă legitimă pentru cine se osteneşte în poezie şi că cine compune poetic doreşte să se facă înţeles. Mandatarul poeţilor obscuri, Giraut, este însă împotriva succesului uşor; el cultivă valoarea rară şi crede că aprobarea necunoscătorilor trebuie să rămînă indiferentă poeţilor. Dealtfel, deplina claritate n-ar face pe poeţi asemănători între ei?

Pînă a regăsi firul tradiţional al lui *trobar clus*, un alt izvor al ermetismului poetic ne apare în vechea tradiţie alegoristă a literaturii creştine. Evangheliştii, preocupaţi a găsi prefigurările persoanei şi vieţii lui Isus, atribuie sensuri alegorice *Vechiului Testament. Sf. Paul* recunoaşte şi el un sens mai adînc şi alegoric în istoria poporului evreiesc : „Toate acestea li se întîmplau acelora ca semne cu tîlc în viitor şi au fost scrise ca să luăm învăţătură noi, pe care ne-a ajuns sfîrşitul veacurilor" *(Corinteni,* I, 10, 11). Interpretările alegorice ale *Bibliei* produc, încă din primul veac creştin, exegezele lui Philon şi mai tîrziu, în secolul al IX-lea, marile lucrări ale lui Raban Maur. Interpreţii *Scripturilor* sînt unanimi a recunoaşte sub înţelesul lor imediat unul mai adînc, dispus în mai multe planuri succesive. Sf. Thomas din Aquino *(Summa theologiae,* I.Q.I.). este de părere că tot ce „*Scriptura* ne transmite pe alocuri sub învelişul unor metafore, ne înfăţişează aiurea în termeni mai expreşi. Ba chiar o anumită obscuritate a figurilor este utilă pentru a pune spiritul în mişcare *(occultatio figurarum utilis est ad exercitium studiosorum)* şi pentru a ocoli batjocurile necredincioşilor *(irrisiones infidelium);* despre aceştia, spune Matei, VII, 6 : «nu azvîrliţi cîinilor lucrurile sfinte". Reluînd sistematizările mai vechi ale lui Thomas Aquinatul, distinge Dante (în *Convivio)* cele patru sensuri succesive, nu numai ale textelor sfinte, dar ale oricărei opere literare : sensul literal şi cel figurat, acesta din urmă fiind moral (tropologic), alegoric (sau tipic) şi anagogic sau mistic. Este cu neputinţă a înţelege creaţiunea dantescă fără a nu ţine seama de această succesiune de planuri în profunzime, cu care el susţine orice amănunt al povestirii sale. Cînd în *Infern*

(IX, 61-63), poetului îi apare capul Meduzei, el exclamă : *O, vai che' avete gl' intelletti sani, / Mirate la dottrina, che s'asconde / Sotto il velame degli versi strani.* Dezvoltînd conceptului său poetic, a întreprins Dante în *Vita Nuova* interpretarea sonetelor care compun această operă, după o metodă care nu o dată acoperă adevărata lor frumusețe poetică și trezește reacțiunea de neîncredere a cititorului modern.

★

Cît de înrădăcinată a rămas totuși, nu numai în teoria dar și în creația literară, întocmirea acestor structuri de semnificații succesive, m-am convins de curînd, recitind povestirea *Urciorul de aur* a lui E.T.A. Hofmann, în frumoasa traducere a d-lui Al. Philippide. Studentul Anselmus, ni se povestește aici, ajungînd în Dresda, se așează să se odihnească la umbra unui soc. Din ramurile socului descind sunete ciudate și se lămurește o forfotă, o mișcare. Sînt trei șerpoaice, dintre care una mai frumoasă și mai ademenitoare decît celelalte. Din dezvoltarea povestirii aflăm că șerpoaica ivită printre ramurile socului lui Anselmus nu era altcineva decît fiica arhivarului Lindhorst. Dar arhivarul Lindhorst nu era el însuși altcineva decît o Salamandră, animalul fabulos deținînd secretele străvechi ale naturii, cunoștința unității tuturor aspectelor ei. Fiica Salamandrei, Serpentina, moștenise de la tatăl ei puterea de a comunica această cunoștință sufletelor aprinse de dragostea pentru ea, deschizîndu-le astfel orizonturile vieții întru poezie. Serpentina devine deci, pînă la urmă, alegoria iubirii revelatoare, a iubirii ca formă a cunoașterii mistice. Povestirea se întregește astfel prin parcurgerea unor planuri succesive și ascendente. Șerpoaica devine Serpentina, și Serpentina devine simbolul cunoașterii mistice. Ca în cea mai curată dialectică platonică a iubirii, așa cum o înfățișează Socrate în *Symposion,* reproducînd vorbele Diotimei care recomandă înălțarea continuă de la contemplarea corpurilor frumoase la aceea a sufletelor frumoase și a acțiunilor lor, pentru a ajunge la aceea a frumuseții eterne și necreate, dar și în conformitate cu schema Aquinatului și a lui Dante, care stabilesc

structura adîncă a operelor religioase și literare capabile să fie înțelese, dincolo de sensul lor literar, pînă la semnificația lor anagogică, tot astfel în povestirea lui Hoffmann, Anselmus și povestea întîmplărilor lui parcurg o serie de etape, de la iubirea animalică pentru șerpoaică, la iubirea umană pentru Serpentina și la iubirea spirituală pentru înțelepciunea mistică, înlocuind de fiecare dată o semnificație prin alta, în direcția unei aprofundări continue. Dante ne asigura că orice operă literară are mai multe sensuri succesive și ascendente : glosatorii ar fi în măsură să le descifreze. E.T.A. Hoffmann se aplică să le extragă singur și, din aprofundarea pe mai multe planuri a unor evenimente se constituie materia povestirii lui, ilustrînd prin aceasta nu numai dialectica platonică a iubirii dar și schema ascendentă a vechiului alegorism mistic. Formația acestei metode de interpretare a poeziei pare, dealtfel, a nu fi fost independentă de spiritul platonismului. Tehnica ascensiunii mistice prin superpoziții graduale de semnificații a fost folosită și de alți poeți. Așa face, de pildă, Goethe, care îl pune, la finele lui *Faust,* pe Doctor Marianus să exclame privind chipul acelei Mater Gloriosa, apărută ca o întrupare a eternului feminin, a principiului de bunătate care mișcă lumea : *„Jungfrau, Mutter, Königin, Göttin..."* Aceeași înălțare pe treptele unor semnificații succesive putem urmări și în povestirea lui Hoffmann. Comparate cu sensul pur spiritual, destăinuit pînă la urmă, evenimentele narate mai înainte apar ca niște simboluri. Dar tot ce se întîmplă pe lume nu este oare un simbol ? *„Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis",* strigă corul mistic la finele lui *Faust.* Și într-altă parte, într-una din scrierile sale naturalistice, în *Versuch einer Witterungslehre,* 1825, Goethe precizează principiul mistic, aparținînd unei vechi descendențe platonice : *„Adevărul, identic cu Divinul, nu se lasă niciodată cunoscut direct ; noi îl putem privi numai în reflex, în exemplu, în simbol".* Este o ipoteză mistică pe temeiul căreia ermetismul a cucerit noi sectoare ale creației literare.

★

Ermetismul alegoric este numai unul din firele marii tradiţii a ermetismului poetic în genere. Curînd apare o nouă formă a poeziei care, prin unele din consecinţele ei, alimentează la rîndu-i ermetismul. Dezvoltînd premisele „dulcelui stil nou“, *il dolce stil nuovo*, se constituie, mai întîi prin Petrarca, o poezie cultivînd expresia căutată, imaginea rară, formularea subtilă sau echivocă, atîtea caractere ale *conceptismului*, unul din curentele cele mai rezistente ale întregii poezii neolatine. Nu mă gîndesc nicidecum a schiţa aici istoria conceptismului în Italia, de la Petrarca la poeţii de curte ai veacului al XV-lea şi al XVI-lea, un Cariteo, un Tebaldeo, un Serafino dall'Aquila, autori de *strambotti*, o formă fixă în opt versuri în care stilul aluziv şi ingenios, abuzul metaforic, antitezele forţate, dar şi sclipirea facilă, practicau adevărate orgii. Pe această linie şi mai departe, pînă la compromiterea definitivă a formulei, se situează, cu al său *Adone*, renumitul cavaler Marino, pe care cercurile literare franceze, primindu-l ca oaspete, îl sărbătoareau la începutul secolului al XVII-lea, adică în momentul în care, folosind în parte tocmai exemplul său, literatura franceză se pregătea să intre în epoca preţiozităţii. Desigur, preţiozitatea unui Maynard, Voiture, Saint-Amant sau Théophile nu poate trece printre formele ermetismului poetic, deşi epoca a resimţit uneori ca obscuri pe poeţii preţioşi. Eliptismul, una din sursele permanente ale obscurităţii, a fost cenzurat odată de Boileau : *J'évite d'être long, et je deviens obscur (L'art poetique, I)*. Boileau doreşte nu numai claritatea, dar şi comoditatea spirituală, deranjată îndeobşte de poeţii obscuri : „*Si le sens de vos vers tarde à se faire entendre / Mon esprit aussitôt commence à se détendre, / Et, de vos vains discours prompt à se détacher / Ne suit point un auteur qu'il faut toujours chercher*“ (ibid.). Referinţa la preţioşi este evidentă în toate acestea. Dar dacă preţioşii nu mai provoacă astăzi genul de impresie pe care îl puteau face lui Boileau, tot pe linia tradiţională a petrarchismului, a poeziei conceptiste, se situează înainte de preţioşi şi chiar înainte de Pleiadă, o glorie ermetică şi obscură indiscutabilă : Maurice Scève, poet din grupul platonizant al lionezilor din veacul al XVI-lea, alături de

Louise Labé şi Pernette du Guillet. Erudiţia mai veche vedea în Maurice Scève, autorul *Déliei* (poate anagrama *Ideii*), culegere de stanţe erotice şi platonice şi al vastului poem cosmologic *Microcosme*, un simplu conceptist, îndatorat temelor unui Chariteo şi Serafino, ca atunci cînd, asemănîndu-şi iubita cu Diana, nu uită să stabilească diferenţele : cea din urmă vînează animalele şi cea dintîi inimile, dar pe cînd animalele fug de Zeiţă, inimile urmează pe Doamna lor... Astfel de asemănări căutate şi fade sclipiri erau curente în vechii autori de *strambotti*. Noua critică franceză preţuieşte altfel pe Scève, arătat cînd ca „unul din cei mai mari poeţi ai întregii poezii franceze“ (T. Maulnier), cînd ca „un autor dificil“, desigur, dar „dificil, ca toţi marii scriitori“ (Valery Larbaud, *Domaine français*, 1941). Lardaud explică ermetismul lui Scève printr-o unire curioasă de „sublimitate şi intimitate“, printr-o formă savantă, în înţelesul că „exprimă într-un mod foarte condensat, foarte personal şi foarte ales cugetări foarte îndelung meditate“. Sau : „Scève este primul poet francez modern, care s-a ridicat în chip deliberat pînă la stilul sublim, evitînd elocinţa“. Dar unul din izvoarele permanente ale ermetismului este tocmai lupta contra elocinţei, spiritul antiretoric. Thibaudet l-a identificat odată în arta lui Stéphane Mallarmé : „vedem cum poezia sa se constituie împotriva geniului oratoriu“ (*La poésie de St. M.*, 1926). Cum să-l încadrăm pe Scève ? Poate alăturîndu-l de alţi doi mari poeţi, de Shakespeare şi Michelangelo, care, situîndu-se pe vechea linie a petrarchismului, au redat formulei demnitatea pe care o pierduse în conceptismul italian şi se pregătea s-o piardă în preţiozitatea franceză. La Scève, ca şi la marii poeţi amintiţi, accentul este autentic sub ingeniozitatea formală. Cînd Scève compară înfrigurarea sa în faţa iubitei, cu munţii, cu atît mai reci cu cît stau mai aproape de soare (*Délie*, 354), simţim că el nu execută un simplu şi zadarnic joc al spiritului. Accentele sale ne conving şi ne mişcă : „*Quand (à bien peu) je voy aupres de moy / Celle qui est la Vertu et la Grace, / Qui paravant ardois et grand esmoy, / Je me sens tout reduict en dure glace. / Adonc mes yeux le dresse a voir la face, / Qui m'a causé si*

subit changement : / Mais ma clarté s'offusque tellement / Que j'ars plus fort en fuyant ses destroits : / Comme les Montz, lesquelz communement / Plus du Soleil s'approchent plus sont froids". În același fel, „conceptele" lui Shakespeare au o demnitate provenind din gravitatea sentimentului care le inspiră. Iubirea, cîntă Shakespeare (*Sonet* 95), speriat de creșterea sentimentului său dincolo de supremele limite pe care le credea atinse, iubirea este un copil ; și nu știam că celor ce cresc mereu puteam să le recunosc deplina creștere : *„Love is a babe ; then might I not say so, / To give full growth to that which still doth grow"*. Nici Michelangelo nu se joacă și nu minte vreodată cu zadarnicele scăpărări ale spiritului său.

Un special teren de cultură, favorizat desigur și de predispoziția națională, găsește conceptismul în Spania. Dar aci, conjugîndu-se cu alte influențe savante și cu o tendință puristă, asemănătoare aceleia a latiniștilor noștri, el ia forma specială a *cultismului.* Foarte interesantă este pentru înțelegerea noilor îndrumări cartea poetului cultist Luis Carillo, *Libro dela Erudicion Poetica,* 1611. Carillo este de părere că limba poeziei trebuie să se deosebească hotărît de aceea a prozei. Întocmai ca vechii susținători ai lui *trobar clus,* Carillo socotește că adevărații poeți trebuie să disprețuiască aprobarea vulgului. El le cere cunoștințe întinse și evitarea descrierilor simple și elementare. Ca procedee de stil, recomandă întorsăturile neobișnuite, transformările de cuvinte, extinderea înțelesului lor, o adevărată travestire a vorbirii curente. Stilul dificil este acela care convine poeților și pe care îl aprobă capetele erudite, singurele ale căror judecăți pot decide cu privire la meritul poetic. Pe trunchiul aceleiași tendințe apare creația poetică a lui Góngora, în opere ca *Polifem* sau în *Solitudinile* sale, desigur unele din cele mai de seamă realizări ale poeziei universale. Se cunoaște soarta lungii neînțelegeri a lui Góngora, al cărui nume a dat loc unui adjectiv peiorativ, pentru a desemna verbalismul impenitent, obscuritatea barocă. Noua valorificare a lui Góngora este un cîștig al simbolismului francez. Este încă viu în amintirea multora

articolul lui Remy de Gourmont din *Mercure de France,* 1912, retipărit apoi în *Promenades littéraires,* IV : *Góngora et le Gongorisme.* De cînd am citit — sînt ani de atunci — *Polifem*-ul în traducerea lui Marius André, la „Garnier", pe care am înlocuit-o de la un timp cu tălmăcirea mai nouă a lui L. -P. Thomas („Renaissance du livre"), poemul lui Góngora stă pe un raft apropiat al bibliotecii. Deschid cartea pentru a reciti superba invocație adresată Contelui de Niebla : *„Acestea, dictate, rime sonore / De cultivata, deși bucolica Thalie, / O, nobile conte, la ceasurile împurpurate / Cînd este roză Aurora și incardină ziua, / Acum cînd cu lumină îți aurești Norul, / Ascultă-le, în sunetul fluierelor mele, / Dacă parapetele nu te văd din Huelva, / Pieptănînd vîntul, obosind pădurea"*. Admir portretul lui Polifem, cu viguroasele-i imagini sumbre : *„Era un munte de membre, eminent, / Acela pe care, al lui Neptun copil sălbatic / Își luminează bolta frunții cu un ochi / Emulînd aproape astrul cel mai mare, / Ciclop căruia puternicul pin, / Toiag, i se supune cu atîta ușurință, / Și sub covîrșitoarea-i greutate, trestie atît de gingașe, / Într-o zi îi era bîtă și-ntr-alta gîrbaci // Neagră, coama unduioasă imitînd / Obscurele ape ale rîului Lethe, / În vîntul care o piaptănă în furtună / Zboară fără rînduială, atîrnă sălbatică. / Torent îi este năvalnica barbă / Care, adult copil al acestor Pirinei, / Îi inundă pieptul, sau tîrziu, sau rău, sau zadarnic / Brăzdată totuși de degetele mînii"*. Dar iată și pe Galateea, zugrăvită în tonurile unei idile copioase, dar și în delicate transparențe, ca în versurile pe care încerc să le redau păstrînd latinismele originalului : *„O nimfă, fiică a lui Doris, adoră, / Cea mai frumoasă văzută de regatul spumei, / Galateea îi este numele și dulce își adună / Triada, Venus, a grațiilor în ea : Luminoase stele, două, sînt / Strălucitii ochi ai albei sale pene / Și dacă nu-i cristal de stîncă al lui Neptun, / E păun al lui Venus și lebădă a Junonei. // Cu roze purpurii, pe Galateea, / O aștern zorile între crini latescenți ; / Amor se întreabă dacă fruntea-i este / Pupură ninsă sau zăpadă roșiatică ; / Alături de fruntea-i, perla eritreeană / Îi este zadarnică emulă ; / Orbul zeu se mînie / Și, disprețuindu-i refulgența, o*

face să atîrne / Înrămată în aur, de sideful urechii sale. // Era pizma nimfelor și grija Tuturor Zeităților care venerează marea / Splendoare a maritimului copil înaripat / Care, fără far, îi conduce Scoica. / Țărmurile ascultă pe Glaucus, / Cu verdea-i coamă, cu pieptu-i fără solzi, / Cum hotărăște pe frumoasa ingrată să străbată / Pe un car de cristal, cîmpurile de argint. // Efeb marin, tîmplele-i ceruleene, / Cu cel mai ductil coral, Palemon le încunună, / Opulent prin tot ce unda naște ca bogăție, / De la Farul odios la Promontoriul extrem; / Dăruit cu tot atîta grație ca Polifem, / Deși de disprețuirile-i mai ferit / De aceea care, fără a-l asculta, încălțată cu aripi, / Calcă flori tot atîtea cît undele strivite de el". *Obscuritatea somptuoaselor* evocări ale lui Góngora provine din mulțimea aluziilor savante, mai ales mitologice, din abundența imagistică, dintr-un stil scriptic, fără nici o concesie făcută oralității, cu numeroasele-i locuri comune, dintr-o sintaxă folosind din plin convenția inversiunilor poetice.

*

Cum n-am de gînd să scriu o istorie a ermetismului și obscurității poetice, nu mă voi opri astăzi asupra capitolelor moderne ale curentului : Gérard de Nerval, Mallarmé și Valéry. Despre Mallarmé voi aminti totuși că el a trecut adesea drept un poet angloman, drept unul din momentele pătrunderii spiritului nordic în literatura franceză. Mi se pare totuși că dacă restabilim seria, cu întreaga ei întindere, Mallarmé apare mai degrabă ca un continuator al lui *trobar clus,* al conceptismului, cultismului și prețiozității. Prin asimilarea cu el a revenit Góngora în gustul modern. Brunetière a împărțit odată pe scriitorii francezi în „galici" și „prețioși" *(les gaulois* și *les précieux).* Nu există nici o îndoială în care din aceste clase intră Malarmé. Expresia lui căutată și savantă, stilul aluziv și eliptic îl leagă de poeții care trezeau altădată rezervele lui Boileau.

*

Nu voi insista aici nici despre cea din urmă din formele obscurității, aceea a suprarealiștilor, poeți revoluționari, transcriind gîndirea nedirijată și vorbirea internă. Cazul lor se leagă însă în chip curios cu originile întregii serii. Un istoric literar, Alfred Jeanroy, care ne-a dat una din cele mai bune cărți asupra trubadurilor (*La Poésie lyrique des Troubadours,* 2 vol., 1934), se întreabă care poate fi explicația lui *trobar clus:* „Această pervertire a gustului, atît de singulară într-o literatură născîndă, trebuie să aibă cauze pe care nu mă măgulesc că le pot lămuri". Romanistul K. Vossler *(Aus der romanischen Welt,* I, 1940) încearcă să dea un răspuns nedumeririi lui Jeanroy : „Înclinarea către expresia impenetrabilă și artificial întunecată a sentimentului rezultă totdeauna dintr-o anumită neîncredere față de mediu, dintr-un anumit pesimism... Jocul disimulării... are totdeauna un caracter de adversitate față de alții." Marcabru sarcasticul a fost o ilustrație a acestei situații. Ermetismul creștin, în epoca păgînă și mai tîrziu, cade sub categoria aceleiași explicații. Altă dată, obscuritatea este o formă a unei poezii aristocratice, ca la conceptiști, la Góngora și la prețioși, unde motivul claustrării în cercul limitat și bine păzit al cunoscătorilor este destul de aparent. Corelația lui Vossler explică și asociația atitudinilor revoluționare și obscure în opera suprarealiștilor. Firește, ermetismul și obscuritatea sînt lucruri vechi pe lume ! Dar chiar dacă viitorul le va elimina, vom recunoaște pururi în Dante, în Michelangelo și Shakespeare, în Nerval și Mallarmé pe unii din poeții cei mai mari ai întregii tradiții occidentale.

1944

FAZELE PORTRETULUI MORAL

PORTRETUL CLASIC ŞI EROIC

Am vorbit şi altă dată despre caracterul anistoric al portretului clasic în antichitate. Eroul antic este modelul unei virtuţi, depozitarul unei idei eterne şi, ca atare, figurarea lui într-un portret echivalează cu o lecţie pe care biograful o serveşte contemporanilor : „Iată, cititorule, pare a spune biograful antic, cît de sublim este exemplul vitejiei, al cumpătării sau al clemenţei eroului meu ! Pătrunde-te de acest exemplu ! Caută de-l imită !“ Modelul eroic este absolut. Lecţia lui poate servi oricui şi oricînd. El este sustras devenirii şi se leagă, prin tot felul lui de a fi, mai degrabă cu supranaturalul decît cu împrejurările mobile şi pieritoare ale naturii. Plutarh povesteşte astfel, în legătură cu unul din eroii lui preferaţi, cu Alexandru Macedon, legenda după care el ar fi fost fructul însoţirii dintre mama lui, Olympia, şi Jupiter însuşi. Desigur, Plutarh nu dispreţuieşte să înfăţişeze uneori şi aparenţa fizică a eroilor, deşi în aceleaşi forme monumentale proprii întregii sale arte portretistice : „Forma corpului lui Alexandru, scrie Plutarh, nu este nicăieri mai bine reprezentată decît în statuile lui Lysip, singurul statuar căruia Alexandru i-a îngăduit să-l toarne în fontă. Mai mulţi dintre urmaşii şi prietenii săi încercară mai tîrziu să imite manierele acestui erou ; numai Lysip izbuti însă să redea în chip perfect atitudinea gîtului său, pe care îl înclina puţin pe umărul stîng, şi dulceaţa care strălucea în ochii lui. Apelles, care îl

pictă sub forma lui Jupiter înarmat cu fulgerul, n-a putut prinde culoarea feţei sale : el o făcu mai închisă decît era în realitate ; căci Alexandru avea pielea foarte albă, şi această albeaţă era sporită printr-o nuanţă a încarnatului mai reliefată pe faţă şi pe piept decît pe restul corpului. Am citit, în *Memoriile* lui Aristoxene, că pielea lui mirosea bine şi că gura şi corpul lui exalau o odoare plăcută, care îi parfuma veşmintele. Această particularitate venea poate din căldura temperamentului său, care era de foc.“ La începutul biografiei pe care i-o consacră lui Alexandru, Plutarh ne atrage atenţia că va face biografie şi nu istorie : „Nu scriu istorii, ci vieţi ; dealtfel, nu totdeauna în acţiunile cele mai strălucite se arătă mai bine virtuţile sau viciile oamenilor. O faptă obişnuită, un cuvînt, o glumă ne fac adeseori să cunoaştem mai bine caracterul unui om decît bătăliile sîngeroase la care a luat parte, asediile şi acţiunile lui memorabile. În acelaşi fel, pictorii caută asemănarea portretelor lor în ochi şi în trăsăturile feţei, acolo unde firea şi moravurile omului strălucesc mai viu, lăsînd pe al doilea plan celelalte părţi ale corpului.“ Modul antiistoric al portretisticii sale este, aşadar, recunoscut cu toată limpezimea de Plutarh. Marele biograf al antichităţii ne descrie dezvoltarea unui caracter, contemplat de el în afară de timp. Deşi întîmplările pe care le povesteşte urmează ordinea temporală, din copilărie şi pînă la moarte, firea eroului pare a fi desăvîrşită din primul moment şi episoadele succesive pe care el le narează par a nu avea alt rol decît de a o manifesta în esenţa ei completă şi inalterabilă de la început. „Alexandru, scrie Plutarh, arăta încă din copilăria sa că va fi temperat în plăceri ; impetuos şi arzător în toate împrejurările, el era puţin sensibil la voluptăţi de care nu uza decît cu moderaţie ; dimpotrivă, iubirea gloriei strălucea în el cu o forţă şi o înălţime de sentimente cu mult superioară vîrstei sale.“ Cu toate că biograful ne-a prevenit că va înfăţişa, mai degrabă decît bătălii sîngeroase şi acţiuni memorabile, fapte de o mai mică însemnătate aparentă, dar cu o semnificaţie tainică şi adîncă, deopotrivă cu aceea care este redată de pictori în expresia unei figuri umane, aceste episoade nu vor avea niciodată acel fel de-a fi mărunt, dar sugestiv,

pe care îl va specula portretistica naturalistă a modernilor. Episoadele narate de Plutarh au totdeauna un caracter reprezentativ și monumental ; ele sînt acțiuni răsunătoare, gesturi patetice sau sentințe lapidare, pronunțate în momente hotărîtoare și menite să rămînă în amintirea oamenilor. Cînd prietenii îl întreabă pe mîndrul erou dacă va lua parte la o întrecere olimpică : „Aș face-o bucuros, răspunde Alexandru, dacă rivalii mei ar fi regi". Un tesalonian, Philonicus, aduce un armăsar nărăvaș pe care nimeni nu-l putea călări. Cumintele Alexandru observă că Bucefal se înspăimîntă de propria lui umbră și, întorcîndu-l cu fața spre soare, izbutește să-l încalece. Cînd Alexandru primește insulta lui Attalus, el îl lovește pe insolent, care se prăbușește amețit de vin între mese : „Macedoneni, strigă Alexandru, iată pe acest om care se pregătea să treacă din Europa în Asia și care, trecînd de la o masă la alta, nu se poate ține în picioare". Fiecare din faptele și vorbele lui Alexandru pun în lumină o latură strălucită a caracterului și spiritului său. Eroul este în biografia lui Plutarh o apariție statuară. Biograful îi consacră un monument.

PORTRETUL PSIHOLOGIC ÎN CLASICISM

Începînd din Renaștere, metoda portretistică se schimbă. Caracterele sînt redate tot în afară de timp, nu în dezvoltarea lor. Dar pe cînd Plutarh le înfățișează prin faptele și vorbele lor memorabile, ca poeții epici, începînd din Renașterea italiană portretiștii le analizează scoțînd în relief componentele lor psihologice, ca marii poeți dramatici ai barocului și clasicismului în tiradele lor. Iată chipul în care La Rochefoucauld zugrăvește pe inamicul său, cardinalul de Retz. Modelul portretului nu mai este înălțat la un nivel supranatural. El este adus la o măsură umană. Nu mai avem de-a face cu un erou, ci cu un om, ale cărui resorturi comune sînt puse în lumină cu o neîmpăcată luciditate. Se vede bine că, între timp, a apărut arta portretului la sculptorii și pictorii Renașterii : „Paul de Gondi, cardinal de Retz, are

multă înălțime și întindere a spiritului, și mai multă ostentație decît adevărată mărime a curajului. Are o memorie neobișnuită ; mai multă forță decît politețe în cuvinte ; umoarea comodă, docilitate și slăbiciune în chipul de a suferi plîngerile și învinuirile prietenilor săi ; puțină pietate și oarecari aparențe de religie. Pare ambițios fără să fie ; vanitatea și cei care l-au condus l-au făcut să întreprindă mari lucruri, aproape toate opuse profesiei sale ; a trezit mari dezordini în stat, fără să aibă planul formal de a se prevala de ele, și, departe de a se declara inamicul cardinalului Mazarin pentru a-i ocupa locul, nu s-a gîndit decît să-i pară primejdios și să se măgulească cu falsa vanitate de a-i fi opus. A știut totuși să profite cu îndemînare de nenoricirile publice pentru a deveni cardinal ; a suferit închisoarea cu tărie de suflet și nu și-a datorit libertatea decît îndrăznelii sale. Lenea l-a susținut cu glorie, timp de mai mulți ani de zile, în obscuritatea unei vieți rătăcitoare și ascunse. A păstrat arhiepiscopatul împotriva puterii cardinalului Mazarin ; dar, după moartea acestui ministru, s-a demis din vechea însărcinare, fără să știe ce face și fără să folosească această împrejurare pentru a menaja interesele prietenilor săi și pe ale sale proprii. A luat parte la diferite conclave, și purtarea i-a sporit totdeauna reputația. Panta sa naturală este lipsa de activitate ; lucrează totuși cu sîrguință în afacerile care îl grăbesc, și se odihnește cu lenevie, cînd acestea sînt terminate. Are o mare prezență de spirit și se pricepe în asemenea chip să întoarcă în avantajul său prilejurile pe care soarta i le oferă, încît pare a le fi prevăzut și dorit. Îi place să povestească ; vrea să uimească, pe oricine îl ascultă, cu întîmplări extraordinare, și adeseori imaginația îi procură mai mult material decît memoria. Este fals în majoritatea calităților sale, și ceea ce a contribuit mai mult la reputația sa este faptul de a fi aruncat o lumină frumoasă peste defectele sale." Cine citește cu atenție acest portret, observă cum La Rouchefoucauld descompune modelul său în aspecte psihologice generale : înălțime și întindere a spiritului *(élévation* și *étendue d'ésprit),* ostentație *(ostentation),* mărime a curajului *(grandeur de courage),* forță *(force),* politețe *(politesse);* umoare comodă

(humeur facile), docilitate *(docilité)*, vanitate *(vanité)*, lene *(paresse)*, lipsă de activitate *(oisiveté)*, lenevie *(nonchalance)*, prezență de spirit *(présence d'ésprit)*, imaginație și memorie etc. Întregul portret este scris într-un stil substantival, corespunzător aspectelor generale din încrucișarea cărora este făcută psihologia individuală a modelului. La Rochefoucauld nu scrie : „Paul de Gondi, cardinal de Retz, are un spirit înalt și întins", ci „Paul de Gondi... are multă înălțime și întindere a spiritului". Portretistul nu pictează deci prin calități, adică prin adjective, ci prin substantive, adică prin energii sufletești ipostazate, prin motive generale.

Această metodă poate fi semnalată aproape în toate portretele morale ale clasicismului. Zugrăvindu-l pe acel al lui Richelieu, cardinalul de Retz scrie în *Memoriile* sale : „Richelieu n-avea nici *spiritul*, nici *inima* deasupra primejdiilor, după cum nu le avea nici dedesubtul lor și se poate spune că el le preîntîmpina mai degrabă prin *sagacitate* decît le depășea prin *fermitate*". Și mai departe, tot despre Richelieu : „Avea *spirit, insinuare, veselie, maniere* ; dar *inima urîtă* apărea totdeauna prin aceste calități care, în nenorocire, aveau aerul ridicol și, în cea mai mare prosperitate, nu pierdeau pe acela al vicleniei". În portretul reginei Ana de Austria, aceste motive sufletești generale sînt organizate într-o strălucită serie de termeni contrastanți, care dă întregului caracterul unei structuri de o perfectă raționalitate : „Regina avea mai multă *acrimonie* decît *înălțime de spirit*, mai multă *înălțime* decît *măreție*, mai multe *maniere* decît *fond*, mai multă *inaptitudine pentru bani* decît *liberalitate*, mai multă *liberalitate* decît *interes*, mai mult *interes* decît *dezinteresare*, mai mult *atașament* decît *pasiuni*, mai multă *asprime* decît *mîndrie*, mai multă *memorie a injuriilor* decît a *binefacerilor*, mai multă *intenție de pietate* decît *pietate*, mai multă *încăpățînare* decît *fermitate* și mai multă *incapacitate* decît toate cele mai de sus". Portretele lui Retz sînt lucrate deci, ca și acel al lui La Rochefoucauld, în substantive abstracte exprimînd forțe sufletești generale și permanente. De asemeni, Saint-Simon vorbind despre Fénelon îi recunoaște „*finețe, spirit, grație, decență* și mai ales *noblețe*".

În pictura aceasta nu domină astfel culoarea, ci desenul. Știința psihologică a vremii, începînd cu *Tratatul asupra pasiunilor* al lui Descartes și pînă la *Etica* lui Spinoza, proceda în același fel atunci cînd recompunea o stare psihologică mai particulară din stări psihologice generale. Mai tîrziu, după ce moraliștii și filozofii probaseră metoda, știința școlară o adoptă în lucrări cu un caracter special. Astfel, Christian Wolf stabilește o listă de facultăți sufletești comune : memorie, voință, îndemînare, bunătate etc. Multă vreme, mai cu seamă în școlile Germaniei, se propunea ca temă caracterizarea unui ins oarecare prin indicarea coeficientului care revenea fiecăreia din facultățile omenești. Cineva avea deci memoria 7, voința 4, îndemînarea 5, bunătatea 8 etc. Procedeul a devenit mai tîrziu un joc de societate.

PORTRETUL NATURALIST

În veacul al XIX-lea, sub influența devenită atît de puternică a științelor naturii, portretistica morală trece printr-una din răspîntiile ei cele mai hotărîtoare. Omul începe a fi prezentat în durata lui, în procesul lui de formație. Caracterele nu mai sînt gata dintr-o dată ; ele devin. Ele nu mai sînt descrise, ci explicate, mai întîi prin factorii lor ereditari adînci, prin ascendența lor cea mai depărtată, atunci cînd documentele o permit. Omul este analizat prin ceilalți oameni care au același sînge cu el, prin părinții sau colateralii lui, în care însușirile sale apar într-o primă formă mai vagă, apoi prin diversele împrejurări naturale sau sociale, provenind de la întîmplare sau de la cultură, care au contribuit să-l formeze. Într-unul din articolele în care lămurește principiile metodei sale, Sainte-Beuve, unul din creatorii noului portret naturalist, scrie : „E foarte util mai întîi de a începe cu începutul și, cînd ai mijloacele, de a lua pe scriitorul superior sau distins în țara lui natală și în rasa lui. Dacă li s-ar cunoaște bine rasa din punct de vedere fiziologic, apoi ascendenții străbuni, am obține o lumină vie asupra calității secrete și esențiale a spiritelor ; dar, de cele mai multe ori, această rădăcină pro-

fundă rămîne obscură şi se ascunde. În cazul în care ea nu se ascunde în întregime, cîştigăm mult observîndu-o. Recunoaştem, regăsim cu siguranţă pe omul superior, cel puţin în parte, în rudele sale, în mama lui mai cu seamă, cea mai directă şi cea mai sigură dintre rude ; în surorile sale, în fraţi, în copii." Mare importanţă pentru cunoaşterea omului superior are apoi „primul mediu, primul grup de prieteni şi de contemporani în care el s-a găsit în momentul în care talentul lui a izbucnit, a luat corp şi a devenit adult" *(Chateaubriand jugé par un ami intime,* 1862, în *Nouveaux lundis, III).* Portretistul preconizează apoi o metodă simpatetică, elaborată în ştiinţele istorice ale timpului, consistînd din retrăirea omului dinlăuntru şi din identificarea tuturor acelor amănunte ale caracterului şi deprinderilor sale, alcătuind cadrul manifestărilor lui excepţionale, mici trăsături semnificative, atît de diferite de gesturile patetice şi sentinţele lapidare în faţa cărora se oprea Plutarh. A cunoaşte un autor, scrie Sainte-Beuve, înseamnă „a pătrunde în el, a-l produce sub aspectele lui diferite ; a-l face să trăiască, a se mişca şi a vorbi aşa cum a făcut-o el ; a-l urmări în interiorul şi în moravurile lui domestice atît de departe pe cît este posibil ; a-l lega din toate părţile cu acest pămînt, cu această existenţă reală, cu acele obişnuinţe de fiecare zi, de care oamenii mari nu atîrnă mai puţin decît oricare dintre noi, temelie reală pe care se sprijină piciorul lor, de la care pornesc pentru a se înălţa cîtva timp şi în care recad fără încetare" *(Pierre Corneille,* în *Portraits littéraires,* t. I, 1840). Anecdota pătrunde astfel în portretul moral, într-o vreme în care micul tablou de moravuri, faptele zilnice, materia infinitesimală a istoriei îşi cucereau un loc în noul roman. Prin toate mijloacele sale, Sainte-Beuve reface drumul lui Balzac şi Flaubert. Noua artă a portretului apare ca o dependenţă a epicei realiste şi naturaliste.

Iată însă pe Sainte-Beuve la lucru, zugrăvind portretul lui Nicolas Boileau, „unul din oamenii, declară portretistul, care m-au ocupat mai mult de cînd fac critică şi cu care am trăit mai mult în idee" *(Boileau,* 1852, în *Causeries du lundi,* VI). Boileau este caracterizat mai întîi prin familia sa, prin condiţia ei socială şi profesională, în

care doi fraţi mai mari amintesc întrucîtva speţa de talent care îl va ilustra pe legislatorul clasicismului : „În această familie de grefieri şi avocaţi, scrie Sainte-Beuve, circula geniul satiric. Cunoaştem doi fraţi ai lui Boileau, pe Gilles şi pe Jacques, amîndoi marcaţi prin acelaşi caracter, cu diferenţe pe care este curios a le releva şi care vor sluji să definească mai bine pe ilustrul lor frate mai mic." Şi, după ce schiţează particularitatea morală a celor doi fraţi, pe a lui Gilles Boileau, avocat şi versificator, şi pe a lui Jacques, doctor în Sorbona, canonic al Sfintei-Capele, amîndoi spirite cultivate şi satirice, aparţinînd lumii ieşite din Frondă şi care se înveselea în voie sub ministeriatul lui Mazarin, unul mai discret, celălalt mai îndrăzneţ, după cum o dovedesc mai multe amintiri contemporane, Saint-Beuve încheie : „Considerînd această linie de fraţi asemănători şi inegali, mi se pare că natura, această mare generatoare de talente, încercase o primă schiţare a lui Nicolas cînd îl crease pe Gilles ; ea rămase inferioară intenţiilor ei şi, căindu-se, reluă creionul şi apăsă prea mult cînd îl făcu pe Jacques. Atunci se aşeză la lucru pentru a treia oară şi de data aceasta încercarea reuşi. Gilles este *schiţa,* Jacques este *şarja,* Nicolas este *portretul".* Boileau este aşezat apoi în mediul său parizian, unde apare ca „autorul de profesie, poetul Cetăţii şi al Pieţii Dauphine". Ca la toţi autorii foarte urbani, Boileau n-a fost niciodată foarte tînăr, precocitatea lui este izbitoare : „Există în mutra cea mai tînără a lui Boileau ceva răutăcios şi amarnic. Această mutră n-a avut niciodată timbrul emoţionant al tinereţii ; ea are timpuriu părul şi sprîncenele cărunte ; devenind matură, lucrul începe să-i şadă mai bine, şi, în această a doua vîrstă, ea va părea mai tînără decît la început, deoarece diversele ei trăsături se vor îmbina acum armonic." Pus în legătură cu literatura timpului, Boileau pare mai puţin apropiat de La Fontaine şi de Molière decît de Pascal : „S-ar putea spune că el s-a născut literaliceşte din *Provinciale",* marea operă polemică a lui Pascal. Omul este prezentat apoi în aparenţa lui fizică, refăcută după bustul lui Girardon : „Bogata-i perucă îi este cu nobleţe aruncată pe frunte şi nu-l încarcă ; are o atitudine fermă şi chiar mîndră, capul şi-l

ține în sus cu siguranță de sine ; un surîs batjocoritor îi rătăcește pe buze ; cuta nasului ridicat în sus, și aceea a gurii indică obișnuința rîsului mușcător ; buza îi este cu toate acestea bună și francă, întredeschisă și elocventă, ea nu știe să-și rețină săgeata". Cîteva anecdote vin să întărească impresia fizică. Dar caracterul lui Boileau nu este gata din primul moment și nici n-a rămas totdeauna același. În dezvoltarea lui se pot distinge cel puțin trei faze, mai întîi aceea a „tînărului îndrăzneț, amarnic și cam strîmt în vederi, abia scăpat din grefa tribunalelor și vecin încă cu *la basoche*" ; apoi acea a satiricului mai calm, întreținînd relații cu curtea, legislator al Parnasului și filozof al omului, bucurîndu-se de libertățile lui în mijlocul unei naturi îndrăgite ; în fine, aceea a bătrînului, suferind de extincție vocală și în amurgul talentului său. Individualizarea portretului lui Boileau nu este obținută, așadar, de Sainte-Beuve prin încrucișarea unor aspecte psihologice generale, ci prin evocarea originilor și a afinității lui, prin situarea în mediul lui social și literar, prin analiza întregii lui dezvoltări. Omul nu mai este pentru Sainte-Beuve un cîmp în care se încrucișează energiile sufletești comune, ci o verigă în lanțul fenomenelor naturale și sociale, și un *produs*. Metoda pe care biologii vremii o aplicau în studiul spețelor animale, Sainte-Beuve o folosește în arta portretului. După el, Taine va relua metoda, dar rezultatele lui, printr-o aplicare destul de neașteptată a principiilor, va da rezultatele apropiate întrucîtva de cele ale portretisticii clasice.

„FACULTATEA DOMINANTĂ" ÎN PORTRETUL MORAL AL LUI H. TAINE

Portretistica lui H. Taine, una dintre cele mai imitate în arta mai nouă a portretului moral, întrebuințează și ea categorii ale științelor naturale. Dar pe cînd Sainte-Beuve, adevărat discipol al lui Lamarck, este condus mai cu seamă de ideea influenței mediului, înfățișîndu-și modelele sale ca niște verigi în lanțul fenomenelor naturale și sociale și urmărind mai cu seamă să le *explice*

decît să le *descrie*, Taine dorește mai degrabă să le *descrie* și să le *înțeleagă*. Năzuința sa nu este însă artistică, ci științifică, încît într-una din cele două prefețe ale culegerii de studii *Essais de critique et d'histoire*, I, 1857, unde Taine s-a exprimat cu mai multă claritate asupra metodei sale, propria sa procedare este cu energie delimitată față de aceea a portretiștilor artiști, al căror prototip el îl recunoștea, dealtfel, în Sainte-Beuve. Scopul său, ne spune Taine, nu este de a ne face să *vedem* un personaj ci de a ne face să-l *înțelegem*. Pentru aceasta, el pornește de la constatarea că diferitele însușiri ale unui om, cugetările, emoțiile și atitudinile sale, nu alcătuiesc o *îngrămădire (amas)*, ci un *sistem*. Era vremea cînd Cuvier emisese legea conexiunii caracterelor, potrivit căreia „diversele organe ale unui animal atîrnă unele de altele, așa că dinții, stomacul, picioarele, instinctele și o mulțime de alte date variază împreună după o lege fixă, potrivit căreia transformarea uneia singure dintre acestea atrage transformarea corespunzătoare a tuturor celorlalte". Diferitele părți ale unui organism se găsesc într-o dependență reciprocă atît de strînsă, încît dezvoltarea exagerată a uneia din ele determină atrofia sau chiar dispariția altor organe, după acel principiu al balansării organice, formulat de Geoffroy Saint-Hilaire. Tot acestui naturalist i se datorește observația că, în interiorul unei clase sau chiar al unei încrengături zoologice, aceeași unitate de compoziție se regăsește la toate spețele, așa încît „laba cîinelui. piciorul calului, aripa liliacului, brațul omului și aripa balenei sînt aceeași dată anatomică adecvată, prin contracțiuni sau lungiri parțiale, la întrebuințările cele mai felurite". Teoria analogiilor sau a unității compoziționale a organismelor mulțumise, către începutul veacului trecut, pe Goethe, care vedea în ea o confirmare a propriei sale teorii relative la *fenomenul originar (das Urphänomen)*. Toate organele unei plante, arătase Goethe în scrierile sale naturalistice, sînt frunze modificate : toate elementele scheletului animal sînt vertebre modificate. Descoperirile, în vădit progres, ale paleontologiei moderne trebuiau să-i aducă lui Goethe revelația unei plante primitive sau a unui ani-

mal primitiv, *die Urpflanze* și *das Untier*. Pînă atunci, teoria unității de compoziție, formulată de Geoffroy Saint-Hilaire, îi confirmă propriile sale vederi. La rîndul lui, Taine, deschizîndu-se, ca toți oamenii generației sale, noilor cuceriri ale științelor naturale, vede în ideile combinate ale lui Cuvier și Saint-Hilaire posibilitatea unei noi metode în științele istorice și în portretistica morală. Legea conexiunii caracterelor, a balansării organice și a unității compoziționale pot fi cu bune rezultate aplicate și în tabloul colectiv al unei epoci, al unei rase și al unei societăți, ca și în acel al unui individ. Restrîngîndu-se la acesta din urmă, este de găsit configurația morală coerentă a unui suflet, în care dezvoltarea unor însușiri aduce închircirea altora și în care „un nucleu de facultăți și aptitudini primitive, prescurtate, combinate sau mărite în chip divers" revine în toate manifestările omului. Acest nucleu primitiv (adevărat *Urphänomen* goethean) îl denumește Taine facultatea predominantă *(la faculté dominante* sau *maîtresse)* și pe acesta dorește el să-l înfățișeze în numeroasele sale portrete morale.

Cunoscînd principiile metodei portretistice a lui H. Taine, s-o urmărim în aplicațiile sale. Încă într-una din primele sale lucrări, în renumitul *Essai sur Tite Live*, Taine a căutat facultatea dominantă, una din acele formule succinte din care rezultă întreaga complexiune morală a personajului, din care toate însușirile sale derivă. Titus Livius este un *istoric orator :* toate atitudinile sale, întreaga sa artă decurg de aici. Mai tîrziu, în numeroasele portrete de poeți, risipite în volumele sale de critică sau în *Istoria literaturii engleze*, metoda nu se schimbă, dar, în același timp, ea își dovedește limitele, relativa ei ineficacitate în acțiunea de a surprinde stricta individualitate a oamenilor. Căci care poate fi facultatea dominantă a unui Poet? Desigur, în primul rînd, *fantezia* lui. Taine nu ostenește s-o pună în lumină, obținînd portrete oarecum asemănătoare. Iată, de pildă, pe acel al lui Balzac (în *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, 1858). După ce descrie materialele operei lui Balzac, portretistul ajunge să evoce natura talentului său : „Cînd observatorul și filozoful își adunase ideile și faptele, sosea artistul ; încetul cu încetul acesta se însuflețea ; personajele sale luau o culoare și o formă, începeau să trăiască ; după ce raționase, simțea ; le vedea în chip involuntar gesturile : vorbele și faptele lor se formau de la sine în creierul său. Căldura intra în greoaia masă a metalului penibil acumulat de departe și cu atîtea griji : metalul se topea, descindea în tipare și statuia nouă și strălucitoare apărea. Dar cu cîte sforțări și după ce muncă !" Darul vizionar al poetului, nu numai al lui Balzac, dar al oricărui poet, este semnalat odată la V. Hugo și atunci cînd îl compară cu Michelet *(Essais...*, I, p. 96) : Hugo vede deci „interior, cu o netezime perfectă și un relief uimitor, culorile și formele, obiectele reale care subzistă în natură, n-au trăsături mai marcate și nici detalii mai desăvîrșite decît obiectele fantastice care le traversează creierul". Dar iată și portretul moral al lui Shakespeare, pe care, dealtfel, Taine însuși îl asimilează cu acela al unei întregi categorii : „Avea geniul *simpatic*, înțeleg prin aceasta că, în chip natural, știa să iasă din el însuși și să se transforme în toate obiectele pe care le închipuia. Priviți în jur pe marii artiști ai timpului vostru, încercați să vă apropiați de ei și să intrați în familiaritatea lor, și veți simți toată forța acestui cuvînt. Printr-un instinct neobișnuit, ei se pun dintr-un salt în locul ființelor : oameni, animale, plante, flori, peisaje, oricare ar fi obiectele, însuflețite sau nu, toți acei artiști simt prin contagiune forțele și tendințele care produc exteriorul vizibil, și sufletul lor, infinit multiplu, devine, prin metamorfozele sale neîncetate, un fel de prescurtare a universului." Asemănarea tuturor acestor portrete și culminarea lor în generalizarea psihologică dovedește că metoda facultăților dominante, ca toate metodele de sistematizare rațională, trage un cerc prea larg în jurul modelului individual și omite astfel scopul oricărei arte portretistice : sesizarea intuitivă a unei individualități. Judecată în cadrul evoluției generale a portretului moral, prin organizarea în jurul unei axe unice, adică prin tipizare, și prin creșterea monumentală a acestei trăsături, portretele lui Taine, cu toate

temeliile lor înfipte în gîndirea naturalistă a timpului său, se apropie, în chip evident, de varietatea clasică a portretisticii.

PORTRETUL IDEALIST ŞI DESCOMPUNEREA PORTRETULUI MORAL

Arta portretului moral a cunoscut o revenire către forme apropiate de acele clasice şi plutarhiene ale portretisticii, deşi pentru motive şi în modalităţi speciale stînd în legătură cu dezvoltarea mai nouă a ştiinţelor morale. Nu fără o semnificaţie mai adîncă, unul din criticii şi portretiştii cei mai reprezentativi ai timpului, Fr. Gundolf, şi-a intitulat colecţia sa de studii literare *Poeţi şi eroi (Dichter und Helden,* 1923). Gundolf făcea parte din cercul artistic, cu rădăcini în clasicismul german şi în filozofia lui Nietzsche, al lui Stefan George, o comunitate profesînd un crez artistic şi eroic opus epocii burgheze, prin care a păşit cu atitudinile unui mîndru protest. Între timp, ştiinţele omului, năzuind să-şi cîştige autonomia faţă de acele ale naturii, care le-au condus în tot timpul veacului al XIX-lea, descoperă noţiunea structurii psihice, ca o realitate anticipată faţă de evenimentele presupuse altădată a o fi determinat. Antropologia naturalistă a ultimului veac înţelegea pe om ca un *produs,* ca un inel în lanţul fenomenelor naturale şi sociale. Omul trebuia ca atare *explicat* pentru a fi înţeles. Originile omului, afinităţile lui fizice şi morale, influenţele care s-au exercitat asupra lui, raportul lui cu cultura timpului, dezvoltarea lui în timp, devin — după cum am arătat-o şi mai sus — categoriile fundamentale ale portretului moral la Sainte-Beuve, aplicaţie literară a antropologiei naturaliste. Pentru noua înţelegere, omul nu mai este un produs, ci o dată ireductibilă, o forţă originală şi demonică, despre care se poate spune că, departe de a se lăsa înţeleasă din evenimentele pe care le-a străbătut, explică mai degrabă forma pe care aceste evenimente o dobîndesc[1] în sufletul său. Noua

[1] În textul de bază: le dobîndeşte (n. ed.).

metodă antropologică nu mai este, aşadar, explicativă, ci intuitivă. Nu cunoaşterea împrejurărilor lor determinante, a cauzalităţii naturale şi morale va fi metoda noii portretistici morale, ci intuiţia esenţei ideale a omului. Noua metodă poate fi pusă în legătură şi cu îndrumarea fenomenologică a filozofiei contemporane. Fr. Gundolf, în studiul pe care i-l consacră lui *Stefan George şi timpul nostru* (apărut în volumul amintit mai sus), lămureşte în termeni categorici revirimentul metodic cu atîtea repercusiuni în arta portretului moral: „Orice caracter istoric, scrie Gundolf, semnifică alegerea, conştientă sau inconştientă, pe care o fiinţă determinată o face printre împrejurările actuale ale lumii care o înconjoară... Noi, oamenii de astăzi, saturaţi de simţ istoric şi obsedaţi de ideea evoluţiei, interogăm trecutul pentru a afla cum s-a format şi uităm, odată cu aceasta, ceea ce el a fost de fapt. Şi cînd un contemporan ne atrage atenţia, ne preocupă să aflăm de unde vine, mai înainte de a ne întreba ceea ce el este. Situaţia sa în raport cu noi ni se pare mai importantă decît ceea ce el este în sine însuşi. Omul nu este pentru noi altceva decît un fragment de istorie, o parcelă de timp, un fascicol de cauze istorice. Sentimentul că omul trebuie să existe pentru a putea lucra sau pentru ca timpul să poată lucra asupra lui, se regăseşte rareori în teorie şi mai rareori încă în practică. Cu toate acestea, fiinţa, existenţa, natura unui om au mai multă însemnătate şi mai multă realitate profundă decît istoria sa, care poate fi mai degrabă luată ca rezultatul şi aplicaţia acestei naturi. Numai considerînd natura omului poate fi înţeleasă relaţia sa cu timpul, şi nu dimpotrivă. Oricît de departe ne-am putea sui pe lanţul cauzelor, sîntem obligaţi să ne oprim la un anumit punct pentru a nu mai face altceva decît să vedem, să simţim, să asimilăm, fără să mai explicăm. Acest punct este forma fundamentală reală (divină sau naturală) a fiinţei umane, chipul său de a fi într-un fel şi nu într-altul, eul său activ, independent de relaţiile sale cu materia preexistentă şi cu oglinzile care îi captează imaginea." Portretul pe care Gundolf i-l consacră lui Stefan George se resimte de aceste îndrumări. Poetul nu mai este prezentat prin condiţiile sau în dezvoltarea lui, ci în semnificaţia lui

ideală. Amănuntele în legătură cu împrejurările sau formaţia lui sînt prezentate numai întrucît iau loc înlăuntrul formei sale spirituale, a structurii lui. Anecdota este eliminată. Portretistului i se întîmplă să amintească unele evenimente din viaţa poetului, ca, de pildă, călătoriile sau studiile sale, dar numai întrucît ele au procurat materia unei forme preexistente : „Cine l-a văzut o singură dată — continuă Gundolf — ştie că acest om este puternic cu graţie, simplu cu demnitate, obiectiv fără uscăciune, de o seninătate veselă faţă de sine şi de alţii, mai degrabă o aspră natură ţărănească decît una de citadin fără vigoare, spiritualizat printr-o flacără statornică şi însufleţit de suferinţa care l-a făcut lucid şi binevoitor. Născut şi crescut la ţară, el cunoaşte destinele pămîntului, raporturile omului cu natura, avînd în acelaşi timp ştiinţa practică a meseriilor simple şi a condiţiilor terestre fundamentale, un sentiment foarte precis al vieţii naturale sau derivate şi, pe deasupra, un tezaur enorm al puterii de observaţie a miturilor, a obiceiurilor şi credinţelor populare. Opera sa este saturată de această cunoştinţă care nu este, dealtfel, înfăţişată cu ostentaţie, ci este încorporată în limba şi în stilul său. Format prin multe călătorii, el a studiat şi a comparat limba şi moravurile multor ţări, făcînd mai simplu şi mai uşor, printr-o privire sintetică asupra lumii întregi, felul lui greoi, ţărănesc. În calitatea lui de catolic, el are, fără strîmteţe dogmatică, fără adulaţie şi complezanţă estetică, un gust înnăscut pentru ordinea sensibilă, «măsura înălţimilor şi adîncimilor», sentimentul valorilor şi al graniţelor sufeteşti, al arhitecturii şi al raporturilor, care nu-i stînjeneşte, dealtfel, libertatea, ci i-o susţine.“ Lui Gundolf i se întîmplă să picteze — ca şi Sainte-Beuve — portretul fizic, amănuntul fiziologic poate avea un loc şi la el, dar toate aceste nu ca un efect al procesului psihologic, ci ca un simbol al forţelor ideale, de caracter mai mult metafizic, presupuse a fi străbătut modelul său. Iată chipul fizic al lui Stefan George zăgrăvit de Gundolf : „Două lucruri se găsesc reunite în forma capului său : o voinţă neîmblînzită şi o dulceaţă activă. Totul a devenit formă, lucrată în planurile şi liniile craniului, nimic nu este fior sau impresie : un cap plastic şi nu pitoresc. Aici, ca

şi în operă, conţinutul a devenit lucru vizibil, caracter concentrat şi purificat, nicăieri nu întîmpinăm materia sufletului brut, neîmblînzit : un om care avînd o senzualitate puternică şi nervi foarte sensibili a rămas totuşi stăpîn pe sine, un om pentru care fantezia, plăcerea sau jocul au rămas lucruri îndepărtate şi a cărui bogăţie este dominată şi asigurată printr-o voinţă centrală. Printre capetele istorice, el este cel mai asemănător cu Dante, dar la o energie egală, mai mult senzitiv decît spiritual. Cine l-ar lua, după poemele sale, drept o fire slabă, este contrazis prin forţa evidentă a voinţei acestei figuri ; cine l-ar lua drept strîmt sau mărginit, nu poate să nege varietatea însufleţită a expresiei sale. Regăsim totuşi în aceasta brazdele de aramă ale poeziei eterne şi dulcile inflecţiuni în care se poate recunoaşte vîrsta sufletului : acţiune puternică şi vis delicat. Timpul fiziognomic este aici semnul infailibil al timpului spiritual. Întîlnirea acţiunii şi a visului este caracteristica lui George : forţa acţiunii concentrată sau ascunsă în limbă alcătuieşte deosebirea dintre poezia sa şi restul literaturii germane.“ Aparenţa fizică sau amănuntul fiziologic sînt în portretul naturalist sau cauză sau efect. Cînd Sainte-Beuve aminteşte gravela de care Boileau a suferit în copilărie sau extincţia vocală de care a avut a se plînge mai tîrziu, lucrul poate apărea ca o pricină a orientării amarnice a spiritului său. Cînd acelaşi portretist evocă chipul lui Boileau, după bustul lui Girardon, recunoaştem în el rezultatul văzut al modului în care procesul său sufletesc obişnuia să decurgă. Omul fizic se înlănţuieşte astfel cu omul moral în unitatea unui proces, în care cînd unul, cînd altul este cauza sau efectul. La Gundolf, omul fizic este însă simbolul omului moral. Premisele portretisticii sale sînt acele ale fizionomiei romantice (întemeiată de Lavater), ştiinţă a simbolurilor ca toate ştiinţele romantice. În omul fizic, portretistul descifrează pe omul moral, aşa cum filozofii şi etnologii romantici tălmăcesc adevărurile naturii din miturile popoarelor. Văzutul este pentru el un semn al nevăzutului, nu un efect al lui. Folosind o astfel de metodă, Gundolf nu ne evocă apoi un om, ci un erou, o personalitate extraordinară purtătoare a unei mari misiuni, ca la Plutarh, deşi spre

deosebire de acesta, nu cu o intenţie practic-educativă. „Stefan George, scrie Gundolf, aparţine glorificatorilor universului trăit ; dar el uneşte visul gratuit şi fără scop cu ceva care pare să-l excludă dinainte şi care n-a fost niciodată îmbinat cu geniul romantic şi rareori cu cel apolinic : voinţa activă tinzînd să schimbe pe oameni.“ Portretul idealist al lui Gundolf nu este o lecţie de morală, ci revelaţia sensului adînc al unei personalităţi.

De la aceste poziţii înainte lipseşte puţin pînă la desfiinţarea artei străvechi a portretului moral. Căci a dori să tălmăceşti sensul unei personalităţi, înseamnă a vedea dincolo de om. Omul devine transparent pentru noul etero-portret idealist. Lumea semnificaţiilor roade şi şterge contururile şi materia omului concret şi particular. Viaţa şi persoana devin un simplu mit. Cu acest înţeles a trecut E. Bertram în subtitlul operei sale, consacrată lui Fr. Nietzsche, cuvintele *Încercare de mitologie (Versuch einer Mythologie)*, o lucrare în care sensul nietzschean este refăcut din mărturiile operelor şi scrisorilor filozofului, dar fără ajutorul categoriilor tradiţionale ale portretisticii morale : pictura caracterului, nararea împrejurărilor semnificative şi concrete ale vieţii, portretul fizic.

PORTRETUL MORAL ŞI FILOZOFIA ISTORIEI

Portretul naturalist are tendinţa de a-şi reduce modelele sale, portretul idealist are tendinţa de a le mări, de a le monumentaliza. Aci stă înrudirea lui cu portretul eroic al antichităţii. Portretul naturalistic a căutat foarte deseori învierea unor mici figuri ale trecutului, călăuzit desigur de ideea că în oamenii de format modest se exprimă mai credincios curentele sociale şi morale care au străbătut o anumită epocă a trecutului. Parcurgeţi, de pildă, întreaga serie a portretelor lui Sainte-Beuve şi veţi vedea că mult mai numeroase decît figurile mari sînt înviate, din mărturiile sau scrisorile lor, personajele de mîna a doua ale trecutului, acele care ne pot face să vedem mai bine cum trăiau, cum gîndeau şi cum simţeau oamenii de altădată. Citiţi şi seria de portrete

pe care Victor Cousin le-a consacrat figurilor feminine ale veacului al XVII-lea, societăţii de preţioase care a creat atmosfera literară şi morală a clasicismului francez. Întîmpinăm aceeaşi credinţă că în figurile de o însemnătate mai restrînsă, epocală, putem surprinde mai bine secretul istoriei, care n-ar fi făcută atît din mari răsturnări, cît din lenta acţiune a spiritelor şi deprinderilor. Transformarea istorică este, dimpotrivă, pentru înţelegerea care stă la baza portretului idealist, rezultatul unor intervenţii subite şi hotărîtoare ale unor personalităţi de mare format. De aceea, noul portret idealist a consacrat cercetările lui geniilor, personalităţilor demonice. Astfel, în cercul lui Stefan George, grupat în jurul revistei *Blätter für die Kunst*, Gundolf a studiat pe Shakespeare, pe Goethe, pe Cezar în oglindirea lui de-a lungul veacurilor ; W. Stein a studiat pe Rafael ; B. Vallentin pe Napoleon ; E. Kantorovicz pe împăratul Frederic al II-lea. Să urmărim bazele noului portret idealist în raporturile lui cu filozofia istoriei.

Bazele acestea coboară în trecutul apropiat pînă la începutul celei de-a doua jumătăţi a veacului al XIX-lea, cînd Jacob Burckhardt indica, în prelegerile sale de la Universitatea din Basel, drumurile unei noi înţelegeri a istoriei. Ideile sale, readuse în actualitate prin publicarea cursului din 1868 şi 1870—1871 sub titlul *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (A. Kröner Verl.), erau menite unei descendenţe dintre cele mai însemnate. Burckhardt era un adversar al filozofiei istoriei şi al reprezentantului ei cel mai autorizat, al lui Hegel, într-o vreme în care speculaţiile asupra destinului omenirii se bucurau încă de o oarecare popularitate. A gîndi istoric, spunea Burckhardt, înseamnă a coordona fapte ; a gîndi filozofic înseamnă a le subordona pe acestea din urmă unor concepte generale. Istoria este coordonare ; filozofia este subordonare. Filozofia istoriei ar fi, aşadar, o adevărată *contradictio in adjecto*. Pe de altă parte, într-o vreme în care se preciza din ce în ce mai mult recunoaşterea schimbării neîncetate ca adevăratul domeniu al istoriei, Burckhardt se declara atras în cunoaşterea trecutului mai cu seamă de caracterul constant al omului şi de ma-

rile lui tipuri, de-a lungul tuturor transformărilor și vicisitudinilor sale. În perspectivele istoriei se lămurește știința omului și a formelor lui de cultură. Dealtfel, numai în varietatea unei istorii a culturii, cunoașterea trecutului se ridică deasupra simplei înregistrări de documente moarte, pentru a deveni o forță plăsmuitoare a sufletului omenesc. Cercetarea omului în istorie l-a dus pe Burckhardt să se oprească odată în fața problemei marilor personalități, a *mărimii* în istorie *(die historische Grösse)*, o problemă care, dealtfel, nici lui Hegel nu-i rămăsese străină. Marii oameni ai istoriei sînt pentru Burckhardt „condensări ale procesului istoric universal, concentrări ale mișcărilor lui". Mărimea istorică este un mister, căci nimeni nu acordă predicatul acesta prin acte propriu-zise de judecată, cît mai ales printr-un sentiment obscur, în care se exprimă acțiunea cu adevărat magică pe care oamenii mari o exercită asupra noastră din depărtările timpului și spațiului lor. Încercînd totuși să reducem misterul, putem spune că sînt mari oamenii unici și de neînlocuit, acei fără de care lumea ne-ar părea incompletă, cu neputință de gîndit în forma ei actuală. Sînt mari oamenii care unesc o putere intelectuală și morală neobișnuită, cu o acțiune interesînd cercuri foarte largi ale umanității, popoare și culturi întregi sau chiar omenirea considerată ca totalitate.

Într-o vreme în care, prin viziunea socialistă a istoriei, marile mase omenești deveneau adevăratele purtătoare ale procesului istoric, doctrina mărimii istorice dă un nou impuls biografismului. Din bogata recoltă a învățăturii lui Burckhardt reținem însă tot o scriere de îndrumare. Este vorba de una din „considerațiile inactuale" ale lui Fr. Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, 1874. Printre auditorii lui Burckhardt la Basel, lua regulat loc în primele rînduri tînărul coleg al marelui istoric numit de curînd profesor la catedra de filologie clasică. Influența lui Burckhardt asupra lui Nietzsche a fost adeseori pusă în lumină. Întocmai ca și înaintașul său, Nietzsche este un antihegelian. Deopotrivă cu acela, Nietzsche vede în istorie o putere a vieții, o energie activă a culturii omului. „Istoria aparține omului viu sub trei raporturi, scrie

Nietzsche ; ea îi aparține pentru că omul este activ și năzuiește; pentru că el conservă și venerează ; pentru că suferă și are nevoie de eliberare." Acestui întreit raport îi corespund cele trei varietăți ale istoriei : monumentală, anticară și critică. Dar pe cînd cele două forme din urmă ale istoriei se leagă cu unele primejdii, ca, de pildă, aceea a formării unei conștiințe de epigoni, lipsită de sentimentul unei teme proprii de viață, istoria monumentală vine în spirijinul omului puternic, „participînd la o mare luptă și care, avînd nevoie de maeștri, de exemple și de consolatori" și negăsindu-i în prezent, îi află în trecutul în care ei întocmesc ca un lanț de culmi. Istoria monumentală era cea mai prețuită de Nietzsche și aceea pe care el o opunea științei istorice a vremii sale.

Conceptul nietzschean al istoriei monumentale și al mărimii istorice din învățătura lui Burckhardt stau la baza noului biografism dezvoltat în cercul lui Stefan George. Fr. Wolters, care a consacrat acestui cerc una din monografiile cele mai temeinice, cu tot tonul ei apologetic, scrie în această privință, indicînd în același timp și rezervele sferelor contemporane ale istoriei științifice : „Nu se putea ierta tuturor acestor discipoli ai lui George, scrie Wolters (în *St. George und die Blätter für die Kunst*, 1930), faptul că creșterea vieții poetice era mai sus prețuită de ei decît «adevărul» unor înmiite rezultate materiale. Nu li se putea mai ales ierta faptul că practicau «enorma supraprețuire, ba chiar idolatrizarea marilor indivizi» și că, odată cu incontestabila stăpînire a metodelor critice ale științei, toți acești cercetători magnificau pe un om în viață după «maniera lor idolatră». Căci, după părerea învățătorilor noștri care prețuiesc și adoră știința, progresul și tehnica, cărora le sacrifică tinerețea și viața, este îngăduit să idolatrizezi... numai libertatea individului, lipsa de prejudecăți ale cercetării sau orice alt lucru în legătură cu concepțiile abstracte ale omului. Dar aparența trupească a umanității în valabilitatea ei cea mai înaltă, pe marele om spiritual în originara lui putere divină, care cu toate limitările lui de loc și de timp există legat de pămînt și cu legile lui proprii în unicitatea și nerepetibilitatea lui, nu-l poți descrie decît așa cum a fost și este : ca pe înțeleptul care, într-o sin-

gură privire, cuprinde haosul miilor de știri particulare, fructificînd gîndirea mileniilor, ca pe eroul care doboară hidra revoltei și cu aspra lui putere imprimă forma sa vie popoarelor, ca pe poetul care aduce din cer pămîntului pustiit de zei o nouă scînteie înviitoare". Despuiată de frazeologia ei apologetică, uneori supărătoare, este ușor de a recunoaște în evocarea bazelor noului biografism din cercul lui Stefan George, ideile lui Burckhardt și Nietzsche asupra marilor personalități ale istoriei și a rolului lor în dezvoltarea spirituală a omenirii.

Am spus că pe aceste baze vechiul portret moral intra, de fapt, în disoluție. E. Bertram, care trage toate consecințele noii schimbări de poziție, polemizează (în *Fr. Nietzsche, Versuch einer Mythologie*, 1922) „cu naivul" realism istoric al veacului al XIX-lea, care, după cunoscuta vorbă a lui Ranke, își propunea să restabilească trecutul așa cum a fost de fapt *(wie sie eigentlich gewesen)*. Istoria este, pentru Bertram, mai degrabă *derealizare* a realității trecute, trecere a ei într-o altă categorie a ființei; ea nu este restabilire a realității, ci valorizare *(Wertsetzung nicht Wirklichkeitsherstellung)*. În portretistica morală nu vom urmări, așadar, readucerea în prezent a unei vieți de altădată, ci tocmai sustragera ei din cercul oricărui prezent, eternizarea ei. Nu viața unui om, ci legenda lui dorește să înfățișeze Bertram. Legenda este forma cea mai vie a tradiției istorice, modul în care o personalitate își supraviețuiește, devenind o putere fecundă a tuturor timpurilor. Istoria nu este, pentru acest discipol al lui Nietzsche, copie a trecutului sau simplă conservare a lui, ci o forță plăsmuitoare a culturii omului. În cadrul istoriei astfel concepute, portretul pe care Bertram îl consacră lui Nietzsche este, de fapt, legenda unui erou, deopotrivă cu miturile antice sau cu hagiografiile medievale.

1945

DIN PSIHOLOGIA ȘI ESTETICA LITERATURII SUBIECTIVE

1. EUL LIRIC ȘI EUL EMPIRIC

Memoriile, confesiunile, autobiografiile, jurnalele intime și scrisorile alcătuiesc o grupare unitară, mai întîi prin caracterul eului care se exprimă în ele. După cum apare evident din primul moment, eul literaturii subiective este eul empiric al scriitorului, deosebit de eul simbolic al liricii. Un poet liric poate vorbi în numele său propriu, fără să se îndreptățească a considera exprimarea sa ca pe o confesiune personală. Prin eul poetului liric vorbește întreaga omenire. Cu drept cuvînt observa odată G. Simmel că intimitatea exprimării poetice nu este indiscretă. Poetul poate vorbi despre sine fără să se divulge, deoarece în manifestarea sa se recunosc toți cititorii săi. Paradoxul acestui mod al exprimării provine din faptul că poetul liric exprimă stări sufletești desprinse de evenimentele care le-au provocat. Istoria literară depunînd ingenioase sforțări de a regăsi la originea stărilor poetice evenimentele concrete care le-au produs, înțelege poezia ca pe o confesiune, eul poetic ca pe un eu memorialistic și nesocotește astfel originalitatea manifestării lirice. Spre deosebire de eul liricii, acel al literaturii subiective este un eu empiric și limitat. Memorialistul, autobiograful, autorul de jurnale intime etc. înțeleg să vorbească despre ei înșiși ca persoane particulare și interesul lucrării lor provine din individualitatea cît mai stringentă a imaginilor umane pe care ne-o oferă. Montaigne, în prefața *Essais*-urilor sale, una din primele

opere cu caracter subiectiv ale literaturii moderne, definește limpede natura eului care se exprimă în ele atunci cînd scrie : „*C'est icy un livre de bonne foy, lecteur. Il t'advertit dès l'entrée, que je ne m'y suis proposé aulcune fin, que domestique et privée : je n'y ay eu nulle consideration de ton service, ny de ma gloire ; mes forces ne sont pas capables d'un tel dessein. Je l'ay voué à la commodité particulière de mes parents et amis : à ce que m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bien tost), ils y puissent retrouver quelques traicts de mes conditions et humeurs et que par ce moyen ils nourrissent plus entiere et plus vifve cognoissance qu'ils ont de moy. Si c'eust esté pour rechercher la faveur du monde, je me feusse paré de beautez empruntées : je veulx qu'on m'y veoye en ma facon simple, naturelle et ordinaire, sans estude et artifice ; car c'est moy que je peinds. Mes deffaults s'y liront au vif, mes imperfections et ma forme naifve, autant que la reverence publique me l'a permis. Que si j'eusse esté parmy ces nations qu'on dict vivre encores soubs la doulce liberté des premieres loix de nature, je t'assure que je m'y feusse très volontiers depeinct tout entier et tout nud. Ainsi, lecteur, je suis moy mesme la matière de mon livre : ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en un sujet si frivole et si vain ; adieu donc.*“ Concediindu-și cu umor cititorul, căruia nu dorește să-i propună un model general, ci simplul său caz particular, Montaigne definește poziția tipică a tuturor autorilor de literatură subiectivă. Totuși, în vastul material pe care ni-l pune la dispoziție această formă a literaturii, se găsesc și afirmații care contrazic poziția lui Montaigne. Așa, chiar la începutul *Confesiunilor* sale, J. J. Rousseau scrie : „*Je forme une entreprise, qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de sa nature, et cet homme ce sera moi*“. Deosebirea poziției lui Rousseau de aceea a lui Montaigne este deocamdată cum nu se poate mai clară. Montaigne execută o mișcare de restrîngere, de limitare ; Rousseau schițează un gest de extindere, de dilatare. Cel dintîi scrie pentru rudele și intimii săi ; cel de-al doilea se adresează umanității. Unul ni se înfățișează ca persoană

particulară ; celălalt ca un moralist și ca o ființă reprezentativă. Introducerea *Confesiunilor* lui Rousseau trebuiește totuși citită mai departe. Motivul individualității eului memorialistic apare și la el. „*Je sens mon coeur, et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'apès m'avoir lu...*“Este cu neputință să nesocotim faptul că, oricît de general reprezentativă ar fi veleitatea lui Rousseau, el își propune totuși mai întîi a vorbi despre sine însuși, omul general urmînd a apărea numai ca un efect de comparație între felul lui particular de a fi și acel al altor oameni. Subsumarea propriului său caz sub tipul uman general nu este apoi — după cum ne-o dovedește continuarea pasajului — decît un argument etic în favoarea sa, o probă în pledoaria pe care se pregătește s-o întreprindă, un element al justificării pe care dorește s-o obțină pentru sine. Adresîndu-se divinității, el scrie deci : „*Je me suis montré tel que je fus : méprisable et vil quand je l'ai été : j'ai dévoilé mon interieur tel que tu l'as vu toi-même, être éternel ! Rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables : qu'ils ecoutent mes confessions, qu'ils rougissent de mes indignités, qu'ils gémissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son coeur au pied de ton thrône avec la même sincérité, et puis qu'un seul te dise, s'il ose : Je fus meilleur que cet homme-la.*“ Poziția lui Rousseau nu este astfel deosebită de aceea a tuturor autorilor de literatură subiectivă. Un eu particular și empiric va vorbi din opera sa, chiar dacă dîndu-i acesteia o finalitate etic-juridică el înțelege să se prezinte pe sine ca un exemplu printre atîtea altele pe care omenirea le-ar putea cita pentru a ilustra slăbiciunea sau indignitatea condiției sale.

2 „PUBLIC“ ȘI „AUTOR“

O părere foarte răspîndită și adeseori exprimată este aceea că orice manifestare literară ar fi asociată în con-

știința autorilor cu reprezentarea unui public anumit. Cazul jurnalelor intime ne dă însă ocazia de a rectifica această părere. Jurnalele intime alcătuiesc o manifestare literară din care reprezentarea oricărui public este absentă. Ne referim desigur la adevăratele jurnale intime, pentru că există și simpla lor ficțiune literară, ca, d. p., paginile jurnalului lui Pierre Bezuhov, pe care Tolstoi le introduce, ca un mijloc al analizei psihologice, în cursul romanului său *Război și pace*. Dacă jurnalele intime alcătuiesc exemplul singular al literaturii fără public, toate celelalte forme ale literaturii subiective presupun existența unui public, totuși al unui public deosebit decît al liricii, al epicii, al dramei, al istoriei sau al filozofiei. Toate aceste din urmă forme literare se adresează și ele unui public, însă unui public nedefinit. Niciodată un poet, un romancier, un dramaturg, un istoric și un filozof nu vor putea da relații precise asupra publicului lor viitor. Culoarea acestui public este neutră și reprezintă pentru ei o virtualitate mai mult sau mai puțin generală, ca pentru toți acei care, în faptul comunicării, depășesc sfera intimității și se adresează unei audiențe largi, ca pentru liberi profesioniști, preoți sau administratori publici. Împrejurarea aceasta obligă pe poet, pe romancier, pe dramaturg, pe istoric sau pe filozof la o atitudine care, prin anumite caracteristici, trebuie să ne dea ideea că toți aceștia execută oarecum un oficiu public. Poetul, romancierul, istoricul sînt „autori", ceea ce înseamnă că ei nu pot coborî sub nivelul unei anumite pretenții a publicului, opera lor păstrînd pentru aceștia o certă integritate și rotunjime, o perfecțiune sferică din care nimic nu poate fi sustras și nimic nu poate fi adăugat. Momentul compozițional, tendința de a încheia întreguri perfecte este dezvoltată la maximum în opera „autorilor". Un romancier sau un istoric se înfățișează ca atotștiutor în raport cu tema pe care o tratează; pentru ei nu există intervale necunoscute și narațiunea lor nu admite goluri. Alta este situația autorilor de literatură subiectivă. Mai întîi, publicul lor este condiționat. Semnatarul unei scrisori se adresează unei singure persoane sau unui cerc foarte limitat. (Evident, nu este nici aci vorba de scrisori ca ficțiune literară, ca, d. p., în *La Nouvelle Heloïse* a lui Rousseau, unde scrisorile nu sînt decît un mijloc de a marca etapele succesive ale narațiunii și de a-i da acesteia o anumită intimitate și căldură lirică.) Faptul că semnatarul unei scrisori se adresează unei singure persoane suprimă în el atitudinile „autorului" și condiționează o dezvăluire a omului, un mod de construire a imaginii umane care alcătuiește originalitatea acestei forme în ansamblul întregii literaturi. Atitudinea noastră citind o corespondență este apoi alta decît aceea pe care o adoptăm atunci cînd parcurgem un roman sau o expunere istorică. Schelăria „operei" este demontată în jurul unui schimb de corespondență. Alternarea replicilor epistolare este pentru noi nu o operă, ci un fragment de viață. Memoriile, confesiunile, autobiografiile se adresează unui public mai larg, deși nu la fel de nedefinit ca acel al celorlalte forme ale literaturii. Publicul lor este mai condiționat, ceea ce explică uneori intimitatea tonului lor, apoi acea renunțare la atitudinile „autorului", vizibilă în forma operelor prin resemnarea la „fragment". Un romancier sau un istoric au o atitudine frontală și superioară față de evenimentele pe care le parează. Ei le văd de sus, adică le văd în întregime și le văd în bloc. Un memorialist, un autobiograf etc. au o atitudine colaterală cu evenimentele, adică le văd dintr-o latură și în mod parțial, ceea ce explică însușirea eminamente fragmentară a tuturor relațiunilor autobiografice și memorialistice. Toate aceste particularități ne determină însă a considera, cu noi îndreptățiri, literatura subiectivă ca pe o unitate deosebită de celelalte forme ale literaturii.

3. LITERATURA SUBIECTIVĂ ȘI ISTORIA

După cum literatura subiectivă a trebuit să fie mai întîi definită în raport cu poezia lirică, deoarece ambele făcînd să vorbească pe scriitori în numele lor propriu manifestă de fiecare dată cîte un eu deosebit, simbolic și reprezentativ în primul caz, empiric și particular în cel de-al doilea, tot astfel această formă a literaturii trebuie diferențiată și de istorie, cu care confuzia este uneori

posibilă. Literatura subiectivă este, în adevăr, narativă și, în această calitate, ea ar putea fi atașată domeniului istoric. Mai mult decît atît, s-ar putea spune că memoriile, autobiografiile, confesiunile sînt adevărata formă a istoriei și, într-un fel, idealul către care aceasta trebuie să se îndrumeze. Căci dacă este adevărat că istoria cere cercetătorului ei să pătrundă în epocile pe care le evocă, să se asimileze cu ele, să le trăiască dinlăuntru, atunci istorie cu adevărat nu este decît aceea personală, în memorii, autobiografii, confesiuni. Problemele memorialisticii sînt apoi acele ale istoriei, și anume selectarea evenimentelor după cum sînt semnificative sau nu în raport cu o valoare, găsirea cauzalității și finalității între evenimente, periodizarea lor. Acel care își povestește viața sau evocă împrejurările prin care a trecut se găsește astfel pus în fața acelorași probleme ca și istoricul : selectarea, înlănțuirea, periodizarea. Numai jurnalele intime nu-și pun aceste probleme, evenimentele fiind numai selectate, dar nu și introduse într-o structură cauzal-finală. Dar cu toate că, în mod general, literatura subiectivă prezintă atîtea apropieri de istorie, există și deosebiri esențiale între aceste două forme literare, ceea ce legitimează gruparea lor deosebită. Deosebirea principală provine din două aspecte ale timpului : timpul „trăit" și timpul „povestit". Deși asupra timpului memorialistic și autobiografic vom mai reveni în cursul acestor dezvoltări, unele observații în legătură cu acest subiect sînt necesare de pe acum. Timpul „trăit" privește către viitor. Timpul „povestit" privește către trecut. Timpul „trăit" se *îndreaptă* din trecut către viitor. Timpul „povestit" este atras de viitor din trecut. Viitorul îi este necunoscut timpului „trăit". Viitorul îi este pe deplin cunoscut timpului „povestit". Seria evenimentelor este deschisă pentru cel dintîi ; ea este încheiată pentru cel din urmă. Istoricul încearcă să „trăiască" timpul „povestit" ; memorialistul și autobiograful încearcă să „povestească" timpul „trăit". Lucrarea lor nu poate însă coincide în toate privințele. Necunoscînd viitorul în nici unul din momentele despre care relatează, memorialistul și autobiograful lasă mai mult loc în narațiunea lor hazardului, intervenției factorilor necunoscuți și absurzi, forțelor inexplicabile în

compoziția istoriei. Istoricul ocupînd totdeauna poziția viitorului, a seriilor încheiate, ignorînd, de fapt, timpul „trăit", netrăind în realitate trecutul, are o tendință mai marcată de a-l raționaliza, manifestă înclinarea de a elimina hazardul și absurdul. S-ar putea astfel spune că dacă autobiografiile și memoriile sînt adevărata formă a istoriei, ele sînt și forma ei rectificată și mai modestă.

4. MOTIVELE LITERATURII SUBIECTIVE

În unitatea literaturii subiective, determinată de atîți factori (eul particular și empiric, relația lui cu un public condiționat, timpul „trăit" ca obiect al evocării), varietatea o introduc mai întîi finalitățile ei deosebite. Nu pentru aceleași motive își întreprinde lucrarea sa un memorialist, un autobiograf, un ins care se confesează, unul care își notează jurnalul său intim sau semnatarul unei scrisori. Finalitățile actului literar sînt, pentru fiecare din aceștia, altele. Se cuvine să le luminăm pe rînd, stabilind, odată cu aceasta, primele caractere diferențiale ale formelor literare respective :

MEMORIILE

Printre toate varetățile literaturii subiective, memoriile sînt cele mai aproape de istorie. Una din cele dintîi forme ale istoriei este memorialistică. Istoricii vechi, un Sallustiu, Cezar, Tacit, sînt mai degrabă memorialiști, oameni care scriu despre evenimente desfășurate sub ochii lor sau la care au luat parte. Diferențierea istoriei de memorialistică este un rezultat tardiv, apărut în Renaștere, desigur tot în legătură cu sentimentul unei conexiuni viu resimțite cu un anumit domeniu al trecutului, ca, d. p., la Machiavelli în scrierea sa despre *Decadele lui Titus Livius*. Treptata diferențiere a memorialisticii de istorie a dat posibilitatea unor scriitori de a vorbi despre epoci îndepărtate sau despre serii de fapte fără legătură cu ei, o temă pe care cei vechi nu o socoteau în nici un chip posibilă. Ceea ce îl determină pe memorialist să nareze evenimentele epocii sale rămîne însă tot conști-

ința istorică, obligația pe care oricine o poate resimți de a depune mărturie, de a fixa amintirea unor evenimente pe care istoricul de mai tîrziu va fi mulțumit s-o găsească: „Dacă ai văzut fapte istorice, scrie odată N. Iorga în *O viață de om*, I, p. 2, ai obligația să le păstrezi în forma în care ți s-au înfățișat ție. A scrie istoria e o datorie pentru omenire, a o adăogi cu ce ai aflat e o obligație pentru fiecare, rămînînd ca acei care pot scrie să adune de la cine poate numai să vorbească". Totuși simpla conștiință istorică este rareori singurul motiv al memoriilor. Cine întreprinde o astfel de operă o face de obicei și din motive mai subiective, din nevoia de a justifica activitatea sa ca om public sau din aceea de a pune în lumină împrejurări purtătoare de consecințe fatale pentru timpul lui. Explicația cu epoca ta și resentimentul împotriva ei fac parte din motivele cele mai frecvente ale literaturii memorialistice. Memoriile apar, în cazul acesta, ca o acțiune compensatorie oferită de scriitor propriului său eu rănit. O împrejurare care explică frecvența memoriilor în epocile de individualism, adică în acele în care individul nu se resemnează să trăiască istoria, ci pretinde s-o conducă sau crede, cel puțin, că în spiritul său se găseau germenii unei alte îndrumări a lucrurilor, mai favorabilă pentru sine sau pentru toată obștea nefericită din jurul său. Memoriile apar, în cazul acesta, ca expresia unei diferențe dintre istorie și conștiința individuală și ca o formă, nu numai a resentimentului, dar și a protestului individualist. Toate aceste motive apar, de pildă, în opera memorialistică a lui Chateaubriand: *Mémoires d'outre-tombe,* una din cele mai de seamă ale vremii moderne.

AUTOBIOGRAFIILE

În memorii, scriitorul este martorul timpului său, chiar dacă uneori el este un martor pasionat. Istoria se desfășoară sub ochii memorialistului, dar nu în jurul său. În autobiografii, obiectul narațiunii nu este desfășurarea istoriei ci formația personală, ceea ce îl pune pe autobiograf în situația de a prezenta evenimentele trecutului în acțiunea lor asupra persoanei proprii. Autobiograful stă

în centrul istoriei. Împrejurarea a recunoscut-o bine Goethe, atunci cînd în *Dichtung und Wahrheit* (I. Teil, Vorwort) a definit motivele autobiografiei sale și ale artei biografice în genere: „Aceasta pare a fi tema principală a biografiei, a descrie și a arăta pe om în împrejurările sale de timp, chipul în care totul i se opune sau îl favorizează, producînd imaginea sa despre lume și om, pe care, atunci cînd este artist, poet sau scriitor, o răsfrînge din nou în afară". A considera propria ta viață ca istorie și istoria ca pe o forță activă a propriei tale vieți alcătuiește îndoita poziție a autobiografiilor, precizată odată cu progresele istorismului modern. Antichitatea n-a cunoscut nimic asemănător cu autobiografiile intelectuale și morale ale unui Rousseau, Goethe, Jung-Stilling, Musset, Wagner, Kropotkin. Antichitatea a practicat biografia, dar nu autobiografia. Ne putem întreba cum este posibil lucrul acesta și cum nu s-a impus niciodată ideea de a aplica și vieții proprii, metodele întrebuințate, în biografii, descrierii unor vieți străine. Răspunsul nu poate fi decît că biografiile vechi erau în realitate anistorice. Biografiile vechi erau pictura modelelor unor virtuți. Eroul antic, obiectul biografiilor vremii, era reflexul unei idei morale eterne. Un platonism latent inspiră pe biograful antic. Ideea se poate însă răsfrînge în mai multe exemplare deodată, ceea ce îi dă posibilitatea lui Plutarh să paralelizeze[1] viețile eroilor săi, ilustrînd același model de viață printr-un exemplar din istoria greacă și printr-unul din istoria romană. Metoda paralelismului plutarhian, sacrificînd ceea ce este absolut în individualitatea eroilor, prin punerea în lumină a similitudinilor dintre ei, este categoric anistorică. Odată cu deșteptarea modernă a istorismului, omul a început însă a fi considerat nu ca depozitarul unei idei eterne, ci ca produsul unor împrejurări în desfășurare. Desfășurarea, creșterea, formația nu sînt însă nicăieri mai sensibile decît în propriul tău caz. Istoria este, în primul rînd, propria ta istorie. Așa au apărut autobiografiile moderne, ca un rezultat al dinamizării imaginii omului.

[1] În textul de bază: paralizeze (n. ed.).

În memorii şi autobiografii, scriitorul înfăţişează conţinutul său manifest de viaţă, acela care a devenit public chiar înaintea lucrării sale şi pe care n-are să-l ferească decît de interpretările greşite ale contemporanilor sau ale posterităţii. Încă din primele veacuri ale creştinismului, episcopul Grigore de Nazianz, în poemul asupra vieţii sale, declară a se fi hotărît a întreprinde lucrarea sa „pentru a nu lăsa calomnia să prindă putere împotriva mea şi astfel ca oamenii care nu mă vor mai avea pe mine să aibă cel puţin această operă, leacul durerilor încercate, pentru duşmani ruşine şi pentru prieteni mărturie a nedreptăţilor suferite, fără ca eu însumi să fi făcut cuiva vreo nedreptate". Viaţa memorialistului şi a autobiografului n-are decît un singur plan, planul ei public. Viaţa scriitorului care se confesează are două planuri, dintre care unul mai adînc, mai intim şi mai ascuns decît celălalt. Confesiunile vor să-l dezvăluiască pe acesta. Motivele acestei dezvăluiri pot fi numeroase, dar întrucît deprinderea confesiunii s-a format în practica spovedaniei, impusă de biserica creştină, motivele despre care vorbim vor fi mai cu seamă acele ale omului religios. Cel mai de seamă dintre aceste motive, acela mai des aparent, este remuşcarea, durerea conştiinţei de a fi păcătuit, însoţită de nevoia de a obţine, prin mărturia propriei josnicii trecute, eliberarea de sub presiunea suferinţei morale şi calea regenerării sufleteşti. Fericitul Augustin, creatorul *confesiunilor* ca gen în literatura creştină, a indicat cu precizie acest motiv în renumita sa carte, atunci cînd uneşte autoacuzarea trecutului şi durerea conştiinţei sale ulcerate cu jubilarea mîntuirii găsite pe drumurile Domnului : „Nefericit eram şi mi-ai venit în apropiere, scrie Augustin (în *Confesiuni,* VI, 16). Dreapta ta se apropia mereu de mine, pentru a mă smulge din noroi şi a mă curăţi şi eu nu ştiam nimic despre aceasta... Vai spiritului rătăcit care a sperat să posede lucrurile mai bune, îndepărtîndu-se de tine ! Poate să se aşeze înainte sau înapoi, pe spate sau pe o parte, pretutindeni el nu găseşte decît aspre suferinţi, tu singur eşti liniştea. Iată, tu eşti aci şi ne liberezi de nenorocita greşeală, ne mîngîi şi spui : «Vreau să vă port, vreau să vă îndrumez, vreau să vă conduc către patria dumnezeieştei păci»." Omul care se confesează îşi aplică un tratament moral homeopatic, vindecă durerea păcatului prin durerea umilinţei şi regăseşte peste această îndoită încercare sănătatea şi bucuria morală. Dialectica procesului moral este aceeaşi şi la Rousseau, unde autoacuzarea şi mortificarea umilinţei iau forme delirante. Ciudat este de constatat cum, în formele create de confesionalul creştin, tendinţa de a-ţi dezvălui intimitatea nu-i mai produce cinicului Casanova nici durerea de a fi păcătuit, nici pe aceea de a trebui s-o recunoască cu umilinţă. Aventurierul secolului al XVIII-lea îşi mărturiseşte multele sale întîmplări libertine pentru plăcerea de a le mai trăi o dată în amintire : „Înnoiesc plăcerea, scrie el, amintindu-mi de ea. Şi-mi bat joc de durerea trecută, pentru că n-o mai simt." Conştiinţei sale, el nu-i face decît concesia de a simula că nu scrie decît pentru sine şi că este hotărît să distrugă manuscrisul său : „De şapte ani nu mai fac altceva decît să-mi scriu amintirile, încît a devenit pentru mine o nevoie să le duc la sfîrşit, deşi mă căiesc amarnic de a le fi început. Scriu însă în speranţa că istoria vieţii mele nu va veda niciodată lumina publicităţii, căci în afară de faptul că josnica cenzură, această stingătoare a spiritului, nu va îngădui niciodată tipărirea ei, mai nădăjduiesc ca în ultima mea boală să-mi rămînă destulă raţiune pentru a pune să mi se ardă caietele în faţa ochilor mei." Evident, Casanova nu şi-a distrus manuscrisul şi impudica lui confesiune, în care intră şi multe pagini memorialistice, ne-a rămas ca documentul unui temperament excepţional, trăind într-o vreme de mari licenţe.

JURNALELE INTIME

Foarte numeroase sînt motivele jurnalelor intime, în care literatura subiectivă îşi găseşte expresia ei cea mai adecvată. Căci dacă memoriile şi autobiografiile, ba chiar şi confesiunile, prin reprezentarea unui public, fie chiar şi a unui public condiţionat, tind către formele obiective ale literaturii şi către imaginea raţionalizată a omului, jurnalele intime îl înfăţişează pe acesta în

stricta lui realitate intimă şi subiectivă. După cum am arătat-o atunci cînd am studiat fazele principale ale artei portretistice[1], jurnalele intime moderne vor fi unul din prilejurile descompunerii icoanei clasice a omului şi a înlocuirii ei printr-o imagine contradictorie şi mobilă. Printre motivele jurnalelor intime distingem mai întîi pe acel al perfecţionării morale. Este probabil chiar că aşa a apărut primul jurnal intim al culturii noastre, *Meditaţiile* lui Marc Aureliu, fruct al supravegherii zilnice a conştiinţei autorului, cu scopul de a o menţine trează, de a-i scruta mobilele, de a-i cenzura greşelile, de a întocmi bilanţul exact şi necontenit ţinut la curent al căderilor şi înălţărilor sale. Marc Aureliu este creatorul tehnicii morale a examenului de conştiinţă şi rodul acestei îndeletniciri îl formează *Meditaţiile* sale, nu numai unul din primele jurnale intime, dar şi unul din textele reprezentative ale acelui moment de interiorizare a conştiinţei umane, prin care antichitatea se pregătea să primească creştinismul. Motivul perfecţionării îl regăsim peste secole în jurnalul intim al lui Tolstoi. Îl aflăm la tînărul Maiorescu, cu un accent mai insistent asupra perfecţionării intelectuale, atunci cînd elevul Theresianului din Viena îşi notează progresul studiilor sale şi principiile pe care era conştient a le fi cîştigat pentru tot restul vieţii lui.

Alt motiv al jurnalelor intime, mai ales al acelora pe care le ţin adolescenţii, este acela de a da drum liber revărsărilor sentimentale, pe care tînărul le află în sine şi pe care viaţa socială le cenzurează şi le inhibează. Jurnalul intim devine atunci confidentul, prietenul a cărui lipsă, în realitate, adolescentul o resimte cu nespusă durere. Chiar mai tîrziu, cînd personalitatea a dobîndit mai mult consistenţă, jurnalul intim rămîne un remediu al singurătăţii, al suferinţei şi al boalei. În jurnalul lor intim se retrag şi se regăsesc oamenii cu capacitate practică redusă, naturile abulice şi veleitare, sufletele ulcerate în contactul cu viaţa, printre care timidul profesor genevez Amiel alcătuieşte unul din cazurile cele mai tipice. După una din încercările sale, resimţite desigur cu excesul de sensibilitate care îi era propriu, Amiel îşi deschide caietul în care notează, cu un caracteristic sentiment de gratitudine şi consolare: „*Allons, merçi. Journal, mon emportement a passé. Je viens de relire ce cahier et la matinée s'est enrolée*“ (3 martie 1852). Un caracter înrudit cu al lui Amiel, filozoful Maine de Biran, autorul unui jurnal intim nu mai puţin celebru, notează la rîndul lui: „Cînd ai viaţă puţină sau un slab sentiment al vieţii, eşti mai înclinat să observi fenomene interioare. Aceasta este cauza care m-a făcut atît de timpuriu psiholog.“ Şi, în altă parte (în 1794): „Cînd nici o suferinţă nu te încearcă, aproape că nu te gîndeşti la tine. Este necesar ca boala sau obişnuinţa reflecţiunii să ne silească a descinde în noi înşine. Numai oamenii nesănătoşi se simt existînd; acei care se simt bine şi chiar filozofii înşişi sînt mai preocupaţi a se bucura de viaţă decît a cerceta ce lucru anume este ea; toţi aceştia nu sînt deloc miraţi simţindu-se că există; sănătatea ne duce către obiectele exterioare; boala ne întoarce către noi înşine.“ Psihologia ca produs al boalei este una din vederile care trebuiesc reţinute, împreună cu mărturisirea insuficienţei vitale ca unul din motivele jurnalului intim în care Maine de Biran nota atîtea din subtilele şi curioasele lui descoperiri psihologice. Parcurgînd jurnalul lui Maine de Biran, apărut atunci de curînd, Amiel recunoaşte în el un spirit înrudit şi, sub data de 17 iunie 1857, îl caracterizează cu trăsături care descoperă propriile lui motive: „În acest observator de sine însuşi, mă regăsesc cu toate defectele mele: nehotărîre, descurajare, nevoie de simpatie, neîmplinire; cu obişnuinţa mea de a mă vedea cugetînd, simţind şi trăind; cu incapacitatea mea crescîndă pentru acţiunea practică; cu aptitudinea mea psihologică“.

Lîngă astfel de motive se alătură acel al nevoii de exactitate psihologică, de clară lectură în sine însuşi. Motivul acesta este puternic în Stendhal, ideologul curios a descoperi mişcările lui sufleteşti şi toate particularităţile felului său de a fi, care notează încă de la

[1] Redăm mai jos studiul despre *Fazele portretului moral*. [V. succesiunea studiilor din volumul *Figuri şi forme literare* (n. ed.).]

începutul însemnărilor sale, la 18 aprilie 1801 (28 germinal, anul IX) : „*J'entreprends d'écrire l'histoire de ma vie jour par jour. Je ne sais si j'aurai la force de remplir ce projet, déjà commencé à Paris. Voilà déjà une faute de français ; il y en aura beaucoup, par ce que je prends pour principe de ne me pas géner et de n'éffacer jamais.*" Dacă jurnalul este un refugiu din viață pentru Maine de Biran și Amiel, el este un mod de a o fortifica pentru Stendhal. În jurnalul celor dintîi se confesează niște naturi sensibile, delicate și maladive ; în jurnalul lui Stendhal ia cunoștință de sine o fire înclinată către cinism și agresivitate, un adorator al forței, un om din generația educată de Napoleon Bonaparte, curios de a-și cunoaște firea și motivele, nu numai din interesul teoretic, foarte dezvoltat în el în contact cu psihologia veacului al XVIII-lea, dar și pentru a se poseda în întregime, pentru a ști să se conducă și pentru a nu se lăsa surprins. S-ar putea deci vorbi despre o dublă rădăcină a psihologiei moderne, căci dacă printr-una din finalitățile sale ancheta introspectivă a omului modern este făcută din nevoia retragerii din viață, printr-o altă finalitate, după cum ne-o dovedește Stendhal, ea se alimentează tocmai din trebuința de a o stăpîni. Nietzsche, unul din cei mai mari psihologi ai timpului nostru, va dezvolta acest din urmă motiv. Psihologia va fi pentru el brutală smulgere a măștilor, cunoaștere curajoasă și agresivă.

Jurnalul intim este altă dată o corectare a convenționalismului social, notarea unei permanente *reservatio mentalis*. Ceea ce omul nu îndrăznește să articuleze cu grai viu și în prezența semenilor, pe care pentru considerente felurite trebuie să-i cruțe, se depune ca o confidență tainică în jurnalul intim. Acesta este adeseori cazul lui Stendhal. Acesta este și cazul lui Jules Renard, nu prin declarații de principii, dar prin toată atitudinea jurnalului său intim.

În fine, însemnările jurnalelor pot fi un instrument de lucru, o corectare a memoriei, impusă de constatarea perimării tuturor stărilor noastre sufletești, de caracterul lor. În acest sens notează Hebbel la începutul însemnărilor sale zilnice (23 martie 1835) : „Încep acest caiet nu numai pentru plăcerea viitorilor mei biografi, deși, sperînd în nemurire, pot fi sigur că voi avea unul. Caietul acesta trebuie să devină o carte de note a inimii mele, care să păstreze credincios pentru reconstruirea *(Erbauung)* mea în timpurile viitoare, toate acele sunete pe care le scoate inima mea. Omul este altceva decît un instrument ale cărui sunete revin într-un ciclu etern, deși în combinațiile cele mai rare ; sentimentul care răsună odată în pieptul său amuțește apoi pentru totdeauna ; aceeași rază de soare nu produce în lumea psihică, spre deosebire de cea fizică, aceleași flori. Fiecare ceas este pentru noi o lume închisă, avînd începutul său mare sau mic, mijlocul său dorit sau temut. Cine poate fi oare indiferent că atîtea mii de lumi se cufundă în sine și cine nu dorește să salveze cel puțin ceea ce în el este dumnezeiesc, în bucurie sau în durere ? Pot deci să scuz faptul că voi întrebuința zilnic cîteva minute scriind în acest caiet." Cu o motivație asemănătoare își începe, la vîrsta de 16 ani, jurnalul său intim. scriitorul francez Pierre Louÿs, cu un sentiment caracteristic al scurgerii timpului și cu atitudini polemice față de adultul care urma să se dezvolte din el : „*Je vais donc écrire mon journal. Pourquoi ? A quoi bon ? Eh ! Mon Dieu ! Pour bien des raisons. Il me passe maintenant par la tête toutes sortes d'idées, de réflexions que je n'avais jamais eu avant, et que j'éprouve un besoin féroce de coucher sur le papier. Il me semble que cela me fera plaisir plus tard, quand je serai vieux, quand j'aurais 35 ans, une femme assomante, six enfants sur les genoux, de la barbe au menton et un rond de cuir sous... moi, de relire les pensées baroques que j'avais a seize ans.*" Ca la toți adolescenții autori de jurnale intime, caietul său este un compartiment al bogatei sale vieți afective. Adresîndu-se deci adultului viitor, el îi spune : „*Eh bien ! Monsieur, ne soyez pas si fier ; sachez que vous ne retrouverez peut-être jamais dans votre vie les moments d'enthousiasme de vos seize ans*". Adultul a avut ocazia să-i răspundă adolescentului care îl persifla din trecut. Jurnalul intim al tînărului Pierre Louÿs s-a publicat cu adnotațiile scriitorului matur, și curiosul dialog, angajat în aceste con-

diţii, alcătuieşte un document psihologic al chipului în care se privesc reciproc vîrstele omului. În pictura Renaşterii, acelaşi om a fost prezentat uneori în ipostaza vîrstelor sale felurite. Portretele întrunite în unitatea aceleiaşi pînze rămîneau însă fără comunicare între ele. Pierre Louys ni le arată comunicînd şi răsfrîngîndu-se unele pe altele.

Mai complicată este motivaţia *[Jurnalului]* fraţilor Edmond şi Jules de Goncourt, pe care îl prefaţează, în 1872, cel dintîi dintre aceştia. Mai întîi ni se mărturiseşte caracterul mixt al acestei lucrări literare, în acelaşi timp jurnal, confesiune, memorii, autobiografie : *„Ce journal est notre confession de deux vies inséparées dans le plaisir, le labeur, la peine, de deux pensées jumelles, de deux esprits recevant du contact des hommes et des choses des impressions si semblables, si identiques, si homogènes, que cette confession peut-être considerée comme l'expression d'un seul* moi *et d'un seul* je. *Dans cette autobiographie, au jour le jour, entrent en scène les gens que les hasards de la vie ont jetés sur le chemin de notre existence.“* Fraţii Goncourt reprezintă momentul trecerii naturalismului în impresionism, etapa în care aspiraţia literară de a surprinde adevărul cel mai exact al naturii ajunge a înţelege că acest adevăr este nefalsificat numai în *impresia* noastră, în replica promptă a sensibilităţii la spectacolul lumii şi la viaţă. Fraţii Goncourt devin astfel teoreticienii *adevărurilor momentane*, şi jurnalul intim, prin lipsa lui de compoziţie deliberată, prin spontaneitatea lui, adevărata formă a modalităţi impresioniste a naturalismului. Icoana omului, raţionalizată şi compusă în portretul clasic, devine aici schiţă sugestivă, ca în producţia artistică contemporană a desenatorilor de sub Imperiul al doilea, aspirînd nu către adevărul filozofic al obiectivităţii clasice, ci către adevărul impresionist al spontaneităţii. Toate aceste pricipii ale noii arte naturalist-impresioniste sînt formulate, cu o claritate care nu lasă nimic de dorit, în prefaţa pe care o scrie pentru opera întreagă, fratele supravieţuitor, Edmond de Goncourt : *„Nous les avons* portraiturés, *ces hommes, ces femmes, dans leur ressemblance du jour et de l'heure, les reprenant au cours de notre journal, les remontrant plus tard sous des aspects differents, et, selon qu'ils changeaient et se modifiaient, desirant ne point imiter les faiseurs de mémoires qui présentent leurs figures historiques, peintes en bloc et d'une pièce, ou peintes avec des couleurs refroidies par l'éloignement et l'enfoncement de la rencontre — ambitieux, en un mot, de représenter l'ondoyante humanité dans sa* vérité momentanée. *Quelquefois même, je l'avoue, le changement indiqué chez les personnes qui nous furent familières ou chéres ne vient-il pas du changement qui s'était fait en nous? Cela est possible. Nous ne nous cachons pas d'evoir été des créatures passionnées, nerveuses, maladivement impressionables, et par là quelquefois injustes. Mai ce que nous pouvons affirmer, c'est que si parfois nous nous exprimons avec l'injustice de la prévention ou l'aveuglement de l'atipathie irraisonée nous n'avons jamais menti sciement sur le compte de ceux dont nous parlons. Donc, notre effort a été de chercher à faire revivre auprès de la postérité nos contemporains dans leur ressemblance animée, a les faire revivre par la sténographie ardente d'une conservation, par la surprise physiologique d'un geste, par ces riens de la passion où se révèle une personnalité, par ce je ne sais quoi qui donne l'intensité de la vie — par la notation enfin d'un peu de cette fièvre qui est le propre de l'existence capiteuse de Paris.“* Nici pentru fraţii Goncourt, aşadar, jurnalul nu mai este un document al retragerii din viaţă, ci tocmai al unei atitudini deschisă către viaţă ; totuşi, nu din motive de fortificare a energiilor combative, ca la Stendhal, ci din curiozitate artistică şi din zel memorialistic.

1946

SINCERITATEA ÎN LITERATURA SUBIECTIVĂ

Toate considerațiile asupra motivelor literaturii subiective admit, implicit, presupunerea că literatura subictivă posedă, fără îndoială, mijloacele de a-și realiza scopul, adică exprimarea de sine a unui eu particular și empiric, prin materia propriilor sale evenimente. Sinceritatea, adică trecerea fără reticențe a întregului cuprins sufletesc în cuvintele care îl exprimă, este prima normă pe care și-o impun autorii de literatură subiectivă, și aceea care îi acordă acesteia valoarea și interesul. „Vă implor cu toată umilința (scrie cardinalul de Retz la începutul *Memoriilor* sale, adresate unei prietene) de a nu fi uimită găsind atît de puțină artă și atîta dezordine în narațiunea mea și de a considera că dacă, scriind diferitele părți care o compun, întrerup uneori firul istoriei, nu vă voi vorbi decît cu sinceritatea pe care o impune stima pe care o resimt pentru dvs. Pun numele meu în fruntea acestei lucrări pentru a mă obliga să nu diminuez și nici să îngroș adevărul. Falsa glorie și falsa modestie sînt cele două stînci pe care majoritatea acelora care și-au descris viața nu le-au putut evita. Prezidentul de Thou a făcut-o cu succes în ultimul secol și, în antichitate, Cezar n-a eșuat. Îmi veți face, fără îndoială, dreptatea de a fi convinsă că n-aș invoca aceste mari nume într-un subiect care mă privește, dacă sinceritatea n-ar fi singura virtute în care ne este îngăduit sau chiar impus să încercăm a

egala pe eroi.“ Analiza dovedește însă că sinceritatea, fără de care orice confesiune sau autobiografie, orice memorii sau jurnale intime își pierd cu totul interesul și valoarea, cunoaște însemnate mărginiri, menite să explice cîteva din particularitățile acestor forme literare. Examenul așa-numitei sincerități în literatura subiectivă posedă, dealtfel, nu numai acest interes, dar și unul mai general. Căci dacă, după o părere populară foarte răspîndită, poeziei, mai cu seamă celei lirice, trebuie să i se ceară în primul rînd sinceritate, ne putem face o idee mai justă despre îndreptățirea acestei cerințe examinînd posibilitățile sincerității în acea formă a literaturii în care prezența ei pare mai indiscutabilă.

Am arătat că exprimarea eului memorialistic prin propriile lui evenimente presupune o triplă lucrare de selectare, înlănțuire și periodizare aplicată materiei acestora. Iată însă că, în legătură cu fiecare din aceste trei momente, sinceritatea literaturii subiective are de întîmpinat mari dificultăți. Mai întîi, în ce privește selectarea, adică reținerea acelor evenimente care au o semnificație oarecare și eliminarea tuturor acelora care nu sînt în nici un fel semnificative, este sigur că operația aceasta nu stă în întregime la dispoziția memorialistului, autobiografului etc. pentru motive în parte involuntare, în parte dependente de atitudini și sentimente speciale. Există, în primul rînd, o eliminare involuntară prin uitare, care dacă lasă în umbra subconștientului serii întregi de fapte lipsite de însemnătate, poate să împingă în aceeași regiune umbrită a minții și fapte care ar fi putut juca un rol în explicarea vieții unui scriitor care se confesează sau își descrie trecutul. „Și cînd propria ta viață singur n-o știi pe de rost / O să-și bată alții capul s-o pătrundă cum a fost?“ se întreabă Eminescu. Efortul acesta îl fac totuși mulți istorici, care nu trebuie însă să piardă din vedere că, atunci cînd se servesc de literatura subiectivă a autorilor, ei nu au de a face cu un decalc fidel al vieții lor însăși, ci cu o structură selectivă, în care uitarea a operat eliminările ei spontane. Chiar în ce privește faptele pe care memoria nu le elimină, relatarea lor poate să nu fie totdeauna exactă. Astfel, secretarul lui Bismarck,

Lothar Bucher, căruia fostul cancelar al Germaniei i-a dictat amintirile sale, mărturisește că patronul său povestea „azi într-un fel, mîine într-altul“ și că erorile, mai cu seamă cele de date, erau foarte dese. O psihologie mai avizată știe astăzi că memoria nu este simplă reproducere și că lucrarea fanteziei începe cu actele ei. Cînd un memorialist declară deci a nu se abate niciodată de la norma sincerității, lucrul trebuie înțeles numai în cadrul condițiilor normale ale psihologiei omenești, care dau termenului de „sinceritate“ o semnificație relativă. Alt caz este desigur acel al faptelor inventate cu bună-știință, cum sînt atîtea în *Memoriile* lui Chateaubriand, mai cu seamă în legătură cu pretinsele lui incursiuni în centrul Americii-de-Nord. Dar aci avem de-a face nu cu simple erori de fapt, ci cu născociri menite să sprijine o anumită imagine a scriitorului despre sine însuși, ceea ce ne duce în inima unei probleme pe care o vom examina mai jos.

O altă pricină a dificultăților sincerității în lucrarea selectării memorialistice este legată de diferitele sentimente ale eului, prezente în orice acțiune omenească și cu atît mai puternice în acele prin care un om își dezvăluie intimitatea. Cu toate că, de cînd Rousseau a stabilit modelul, unii memorialiști au arătat un adevărat zel în publicarea laturilor înjositoare ale vieții sau naturii lor, nu este mai puțin adevărat că, alteori, eul memorialistic manifestă tendința de a ascunde aceste laturi, sau cel puțin de a se înfățișa într-o lumină menită să dea satisfacție tendinței eului către puterea și succesul social. Ba chiar hotărîrea însăși de a elimina orice reticență autobiografică poate provoca reacțiuni ale eului care, în nararea faptelor, duc la diformări dintre cele mai caracteristice. Așa, cine străbate *Confesiunile* lui Rousseau este adeseori scandalizat de lipsa de pudoare a notațiilor sale, care nu se sfiesc[1] de a mărturisi păcate grave în legătură cu etica socială, familială și sexuală. Tendința de a se umili, foarte vie — după cum am arătat — la naturile religioase, din care se recrutează de obicei autorii de confesiuni, este puternică

[1] În textul de bază : silesc (n. ed.).

și la Rousseau. Dar, după cum observă odată A. Gide, între acceptarea umilinței și impunerea ei, între umilitate și umilință există o mare deosebire : „Umilitatea, scrie Gide (*Dostoievski*, p. 133 urm.), comportă un fel de supunere voluntară ; ea este liber acceptată și verifică adevărul cuprins în cuvîntul *Evangheliei :* «Cine se înjosește se va înălța». Umilința, dimpotrivă, murdărește sufletul, îl încovoaie, îl diformează, îl seacă, îl irită și-l vestejește ; ea pricinuiește un fel de leziune morală greu de vindecat... Umilitatea este o renunțare la orgoliu ; umilința aduce dimpotrivă o întărire a orgoliului.“ Nu încape nici o îndoială în jurul căruia din termenii acestei opoziții stă cazul Rousseau. Pentru a vindeca rănile înjosirilor sale trecute, Rousseau redescoperă tehnica creștină a umilinței. El își înfrînge orgoliul pentru a se elibera de presiunea păcatului și de atingerile morale pe care i le-a pricinuit în trecut. Este indiferent dacă umilitatea creștină este la Rousseau o atitudine tîrzie și dacă ea a fost găsită numai pentru a vindeca traumatismele vechilor umilințe reale. Fapt este că atitudinile umilinței, explicabile pentru cine urmărește dialectica proprie sentimentelor eului, l-au dus pe Rousseau la unele diformări de fapte, ca acele narate în episodul despre abandonarea copiilor săi, cu totul fals după constatările mai noi ale istoricilor literari. Excesul sincerității prin umilitate a fost aci o piedică a sincerității propriu-zise și o pricină a relatării excesive a faptei lor. Alt mod al sentimentelor eului de a lucra asupra relatărilor memorialistice, limitînd valoarea sincerității lor, a fost bine pus în lumină de psihologul Karl Groos în studiul pe care i l-a consacrat lui Bismarck (*Bismarck im eigenen Urteil,* 1920) din care am împrumutat mai sus mărturisirea lui Lothar Bucher. După ce vorbește de vanitate, adică de tendința eului de a se prezenta astfel încît să poată obține aprobarea sau admirația semenilor, un motiv prezent adeseori, deși — după cît se pare — inexistent în această formă la Bismarck, Groos observă că „mult mai puternic decît vanitatea poate să lucreze conștiința de sine și instinctul de luptă al unui om care, obișnuit în viață să conducă soarta oamenilor după voința sa,

este aplecat să trateze şi figurile şovăitoare ale amintirii cu independenţa unei naturi dominatoare. Un astfel de om trece cu uşurinţă de la referatul istoric la autoapărare, întrebuinţînd povestirea ca armă şi amintirea unui fapt trecut ca un instrument cu care poate să lucreze asupra prezentului“ (p. 15). Acesta pare să fi fost adeseori, după analiza secretarului Bucher, cazul lui Bismarck : „La nimic din ce n-a reuşit, spune acesta, prinţul nu dorea să fi fost părtaş ; nimănui nu-i recunoştea vreun merit alături de al său. Chiar acolo unde politica izbutise în mod strălucit, unele lucruri sînt prezentate de el în chip inexact“. Astfel, în chestiunea succesiunii la tronul Spaniei, Bismarck tăgăduieşte scrisoarea sa către generalul Prim, pînă cînd secretarul îi reaminteşte a o fi înmînat el însuşi la Madrid.

Literatura subiectivă nu aduce însă numai referatul asupra unor fapte, în legătură cu care pricinile de eroare sînt atît de numeroase, dar şi prezentarea unui caracter, al unui fel de a fi, un autoportret moral aspirînd el însuşi către o sinceritate, a cărei posibilitate teoretică trebuie de asemeni examinată. Psihologii care au studiat chipul în care un om se răsfrînge pe sine însuşi au avut ocazia să facă deosebirea dintre propria imagine despre sine a individului şi aceea pe care semenii lui şi-o fac despre el. Astfel, R.Müller-Freienfels (*Philosophie der Individualität,* 1920) a deosebit între „imaginea internă“ şi „imaginea externă“ *(Innenbild* şi *Aussenbild).* Aceste două imagini se găsesc într-o anumită acţiune reciprocă, menită să explice unele din formele pe care le ia literatura subiectivă şi, în acelaşi timp, să aducă noi limitări conceptului sincerităţii în această ramură a literaturii. Înainte însă de a urmări efectele înrîuririlor reciproce dintre imaginea internă şi externă, se cuvine să mă exprim în mod separat asupra particularităţilor lor. Este aproape de la sine înţeles că aşa-numita imagine internă este, de obicei, foarte şovăitoare şi că ea nu se acoperă decît pe porţiuni mărginite cu individualitatea reală a omului care se reflectă pe sine. Împrejurarea provine mai întîi din faptul că atenţia noastră este orientată mai mult către cunoaşterea altor cazuri decît către propria noastră cunoaştere. „Fiecare om este pentru sine însuşi fiinţa cea mai depărtată“, spunea Nietzsche. Progresele autocunoaşterii sînt cu mult depăşite de acele ale eterocunoaşterii. Imaginea internă va avea, aşadar, contururile şterse, lumina palidă pe care o determină acest fel al lucrurilor. Aşa se face că multe opere memorialistice, bogate în referinţe psihologice asupra oamenilor întîlniţi de autorii lor, nu conţin nici o indicaţie asupra acestora înşişi şi că, spre deosebire de acele pînze de compoziţie ale Renaşterii în care pictorul se reprezenta într-unul din oamenii din mulţime, opere ca *Mein Leben* a lui Wagner nu conţin, de fapt, nici un autoportret. Chiar cînd oamenii se reflectă pe ei înşişi şi cînd tendinţa autocunoaşterii este prezentă, ei o fac de obicei în categoria cea mai generală a eterocunoaşterii, adică în categoria unităţii. Oamenii cu care avem de-a face ne apar în adevăr ca nişte structuri unitare, în care întreaga masă a fenomenelor sufleteşti este stăpînită şi îndrumată de o tendinţă centrală. Unul este vanitos, altul avar, altul invidios etc. Aplicată în propria cunoaştere, categoria simplificatoare a unităţii este însă menită să ducă la neajunsuri mult mai mari decît în cunoaşterea altora. Căci dacă simplificarea psihologică a semenilor are cel puţin rolul de a fixa chipul în care ei apar mediului lor social, acelaşi procedeu, sărăcind propria imagine de bogăţia ei subiectivă, o lipseşte de ceea ce cerem în definitiv operelor în care oamenii vorbesc despre ei înşişi. Cînd astfel, parcurgînd *Les mémoires d'outre-tombe* ale lui Chateaubriand întîmpinăm mereu acelaşi autoportret al geniului romantic, ros de grele melancolii, purtînd veşnic cu sine durerea de a trăi şi neîmpăcarea cu viaţa, adică chipul omenesc în care s-a cristalizat pentru Chateaubriand propria lui imagine internă, simţim că este prea puţin şi că sinceritatea sa ar fi putut face eforturi mai mari pentru a citi mai amplu şi mai amănunţit în sine.

Ar fi putut-o face, dacă în compoziţia imaginii interne a lui Chateaubriand n-ar fi intrat, ca o forţă determinantă, mai mult decît luciditatea, imaginaţia sa. Chateaubriand ne oferă în propriul lui portret nu atît

asemănarea cu sine, cît idealul său. Lucrul a fost adeseori recunoscut de biografii lui Chateaubriand, de Jules Lemaitre, de pildă, care scrie: „Chateaubriand nu travestește adevărul cu premeditare: dar, după cum o știe foarte bine, îl reconstituie, completează lacunele memoriei sale prin imaginația, totdeauna subordonată dorinței de a părea așa cum a vrut să fie... Adevărul îi este mai puțin scump decît frumusețea. Adeseori el își compune *Memoriile* ca pe un poem" *(Chateaubriand*, 1912, p. 290). De aci nu mai este decît un pas pînă la fenomenul pe care, generalizînd asupra cazului înfățișat de Flaubert în renumitul său roman, Jules de Gaultier l-a denumit *bovarism*. Bovarismul este tendința omului de a se înfățișa altfel decît este în realitate, o tendință foarte generală a firii omenești și pe care Gaultier o regăsește la baza unor manifestări dintre cele mai variate ale psihologiei și culturii umane. Poate că Chateaubriand nu merge atît de departe încît să deplaseze cu totul liniile portretului său. Este probabil că el construiește pe înclinațiile sale reale, numai cu o insistență mai marcată decît ar fi permis o conformitate strictă cu modelul. Cazul lui Chateaubriand nu cade sub categoria bovarismului, ei sub aceea a *pozei*. El nu dorea să dea o altă idee despre sine decît aceea care i s-ar fi potrivit în adevăr; el dorește însă s-o accentueze pe aceasta. El nu simulează, ci stilizează. În alte împrejurări însă, bovarismul este o tendință ușor identificabilă a literaturii subiective, mai ales atunci cînd scriitorul atribuie unei faze a sale din trecut feluri de a fi pe care a putut să nu le aibă atunci, dar pe care dorește să i le atribuie acum. Există, așadar, un *bovarism retrospectiv*, pe care nu-l putem examina însă decît în legătură cu problemele înlănțuirii faptelor și aspectelor.

Înlănțuirea momentelor după legături cauzale și finale este una din operațiile prin care autorii de literatură subiectivă se abat cu mai multă ușurință de la linia adevărului. Căci memorialistul și autobiograful scriu despre împrejurări trecute, și oricît de puternică ar fi tendința lor de a povesti timpul „trăit" și de a se așeza în curentul lui, nu este cu totul evitabilă ispita

de a nara trecutul din perspectiva prezentului, modificînd astfel înlănțuirea reală a faptelor. Unul din produsele acestei intervertiri a ordinei înlănțuirii sînt adeseori așa-numitele *experiențe cruciale*, al căror exemplu poate fi spicuit aproape în orice lucrare autobiografică sau memorialistică. Iată unul din ele în *Dichtung und Wahrheit* (I, 1), unde Goethe povestește impresiile religioase primite de copilul de 7—8 ani de la feluritele secte religioase, separatiști, pietiști, herrnsucheri etc., ale căror virtuți simple și cordiale erau adeseori comentate în cercul familiei și al cunoscuților. Unul din acești sectanți în revoltă față de biserica oficială, întrebat cine este duhovnicul lui, răspunde: „Nimeni altul mai prejos decît duhovnicul regelui David". „Întîmplarea aceasta și altele asemănătoare au făcut desigur impresie asupra băiatului, stîrnindu-i sentimente asemănătoare. Astfel ajunse el la ideea de a se apropia mai direct de marele Dumnezeu al Naturii, creatorul și păstrătorul cerului și al pămîntului, ale cărui manifestări de mînie au fost uitate de cînd am fost făcuți părtași la frumusețea lumii și la felurita ei bunătate." Întîlnirea cu sectanții protestanți este, în autobiografia lui Goethe, o experiență crucială prin excelență, adică una din acelea răspunzătoare de largi și fundamentale tendințe de mai tîrziu ale scriitorului. Acestei experiențe îi atribuie Goethe orientarea lui panteistă, așa cum o va fi absorbit mai degrabă în studiul *Eticii* lui Spinoza și desigur prin dezvoltarea spontană a geniului său religios și artistic, deschis cu încredere și fervoare către splendoarea lumii. Nu încape nici o îndoială că sectanții din Frankfurt vor fi făcut o impresie oarecare asupra tînărului Goethe, dar impresia aceasta este interpretată, în narațiunea lui autobiografică, din punctul de vedere al prezentului. Este cu neputință, citind relațiunea lui Goethe, să nu vedem o interpretare a trecutului prin valorile cristalizate de atunci, o răsturnare a înlănțuirilor reale.

Influența ulteriorului asupra anteriorului în narațiunea autobiografică a fost de multe ori observată de psihologi. Astfel, oprindu-se asupra chipului în care Rousseau se prezintă ca tînăr, André Maurois observă

o nepotrivire între portretul acestuia în *Confesiuni* și în corespondența epocii respective. Scrisorile pe care le scrie Rousseau înaintea vîrstei de 25 de ani nu scot nicidecum la iveală imaginea unui tînăr rustican, greoi în atitudinile și rigid în principiile sale. Care să fie pricina pentru care autorul *Confesiunilor* modifică icoana tînărului de altădată ? „Poate că Rousseau a dorit, scrie Maurois (*Aspects de la biographie,* 1923, p. 144), să pună spiritul său în acord cu umilitatea condiției sale. În afară de aceasta, Rousseau este la cincizeci de ani un om independent, un republican convins, și în această calitate dorește să regăsească în tînărul de altădată primele trăsături ale actualei lui independențe de spirit. În realitate el n-a fost pînă la vîrsta de douăzeci și cinci de ani decît un lacheu destul de simplu, foarte stîngaci și candid, dar fără nici o rigiditate a principiilor." Reversiunea înlănțuirilor este destul de evidentă și în cazul lui Rousseau. Tot sub această categorie, deși într-un sens opus aceluia semnalat pînă acum, stau împrejurările cînd un ins, care a trecut printr-o profundă criză internă, este înclinat să judece trecutul cu sentimentele negative ale poziției lui actuale. Oare nevrednicia lui Augustin a fost atît de mare precum o arată *Confesiunile* lui ? Oare tînărul filozof din Cartagina, ucenicul vechilor înțelepți, autorul tratatului *Despre frumos și potrivit,* a fost un simplu rătăcit pe drumurile păcatului ? Nu avem, mai degrabă, de-a face, în primele capitole ale confesiunii lui Augustin, cu un portret al tînărului de altădată pictat din perspectiva prezentului și, prin urmare, cu o răsturnare a înlănțuirilor reale ? Bismarck însuși, după criza religioasă pe care o trăiește în preajma căsătoriei, i se pare a vedea în propria sa ipostază tinerească un individ blazat, un epicureu leneș și lipsit de ideal, a cărui amintire îi trezește acum sentimente de rușine și remușcare. Groos, care subliniază pasaje cu astfel de caracterizări în corespondența lui Bismarck, are dreptate să observe : „Se poate admite că astfel de descrieri sînt oarecum parțiale și că ele nu redau exact pe întregul Bismarck din epoca efervescentă a tinereții lui" (*op. cit.,* p. 19). Omul

nou ia poziție față de „vechiul Adam" și mărturiile sale se cuvin a fi considerate cu rezerve.

O altă pricină de diformare a aspectelor reale, mărginind la rîndul ei valoarea sincerității autobiografice, apare atunci cînd autobiograful se dovedește preocupat nu numai de a produce imaginea lui internă, chipul în care el se vede pe sine ca o totalitate, dar și de a conserva o anumită imagine externă, adică felul în care semenii lui și-l reprezintă. Sînt ani de zile de cînd am arătat (în *Reflecțiuni asupra succesului,* 1923, retipărit în *Generație și creație,* 1934) că existența unei imagini externe este un element al succesului social. Indivizii lipsiți de succes, neselectați, nesocotiți sau uitați, sînt acei care n-au izbutit să impună despre ei o imagine externă sau n-au reușit s-o mențină. Lupta de a menține o anumită imagine externă și de a obține sau de a păstra succesul social dă naștere tuturor acelor atitudini pe care le denumim cu termenii de *poză, afectare, cabotinism* etc. După cum am arătat-o și în cazul lui Chateaubriand, astfel de atitudini nu sînt totdeauna bovarice. Ele se pot construi pe date reale ale psihologiei personajelor, dar cu o îngroșare a trăsăturilor, menită să izbească mai viu atenția publică și să impună energic o imagine cu privire la sine. În lupta de afirmare a eului, astfel de metode sînt foarte frecvente și prezența lor nu este cu putință să nu se găsească în manifestările literaturii subiective. Dar, după cum tendința de a impune sau de a menține o anumită imagine externă trebuie deosebită de tendința bovarică, tot astfel ea trebuie distinsă de înclinarea vanitoasă. Căci mai întîi vanitosul caută să transmită despre sine o imagine totdeauna avantajoasă, în timp ce simpla pornire de a impune o imagine externă se poate lipsi de accentul valorii, pe care vanitosul îl urmărește în acțiunea lui de răsfrîngere în ochii altora. Literatura subiectivă este plină de cazuri în care o individualitate caută a se înjosi, nu a se înălța, după cum o dovedește Rousseau însuși, atunci cînd face publică nevrednicia sa înstrăinîndu-și copiii. Vanitosului îi este necesară admirația altora, așa cum plămînului îi este necesar oxigenul. De aceea, vanitosul nu ostenește să amintească semnele de

aprobare şi consideraţie pe care le-a primit de la semenii săi. Tipul unui vanitos a fost studiat de K. Groos în persoana prinţului Mettternich, cancelarul Austriei.

Analiza chipului în care autobiograful narează sau judecă trecutul din punctul de vedere al prezentului ne-a adus şi în faţa acelor dificultăţi ale sincerităţii legate de operaţia periodizării. La Goethe, la Rousseau, omul de azi ni s-a arătat în dorinţa de a se regăsi în cel de ieri. Prezentul ratifica trecutul, se recunoştea în acesta. Rădăcinile actuale se înfigeau adînc în straturile mai vechi ale vieţii. La Augustin şi la Bismarck am întîmpinat însă cazul contrariu, al accentuării discontinuităţii, punerea în vie lumină a surpărilor de teren intervenite între timp, ceea ce crea autobiografului situaţia de a-şi judeca trecutul cu sentimente negative. Există deci opere autobiografice care insistă mai mult asupra continuităţii unei vieţi ; altele, mai mult asupra discontinuităţii ei. În aşa-numita *Prefaţă testamentară*, Chateaubriand scrie la începutul *Memoriilor* sale : „Evenimentele variate şi formele schimbătoare ale vieţii mele pătrund unele în altele : se întîmplă astfel că, în clipele mele de prosperitate, trebuie să vorbesc de epocile mele de mizerie şi că, în zilele mele de tribulaţie, retrasez zilele de fericire. Diferitele sentimente ale vîrstelor mele felurite, tinereţea pătrunzîndu-mi bătrîneţea, gravitatea anilor mei de experienţă întristînd anii mei uşuratici, razele soarelui meu, de la aurora la apusul său, încrucişîndu-se şi confundîndu-se ca nişte reflexe răzleţe ale existenţei, dau un fel de unitate greu de definit lucrării mele ; leagănul meu are ceva din mormînt şi mormîntul ceva din leagănul meu ; suferinţele mele devin plăceri şi plăcerile dureri, încît nu se ştie dacă *Memoriile* acestea sînt opera unui cap brun sau a unuia cărunt.“ Totuşi lucrul este posibil într-un sens absolut şi orice naraţiune subiectivă posedă o articulaţie interioară, puncte de plecare şi de sosire, serii mai mult sau mai puţin complete. Începutul unei serii autobiografice este afirmat însă adeseori cu dorinţa de a spori însemnătatea unui eveniment oarecare şi cu intenţia, destul de uşor de recunoscut, de a formula o acuzare sau de a motiva o înclinare, care s-a putut forma mai

tîrziu. Nu toate începuturile de serii autobiografice se cuvin deci a fi înţelese ca atare de către istoricul care doreşte să reconstituie istoria morală a unui personaj, folosind propriile lui mărturisiri. Scepticismul metodic cu care urmează să privim periodizarea în literatura subiectivă este acelaşi pe care trebuie să-l avem şi faţă de aşa-numitele experienţe cruciale, despre care am vorbit mai înainte.

1946

REALISMUL

Pe la 1840, într-un moment în care Courbet picta pînzele sale înfățișînd oameni muncind, smulși din realitatea aspră a vieții, reprezentanții vechiului academism începură să regrete vremurile în care arta figura ficțiunea ideală opusă adevărului crunt și fără iluzii. „Dacă vreți să vă pictez zeițe, exclamă într-un rînd Courbet, arătați-mi unde le pot vedea." Vorba pictorului Courbet, adeseori citată, indică două noi atitudini ale artei în veacul al XIX-lea: mai întîi obligația pe care artiștii vremii o resimt de a nu se abate niciodată de la linia adevărului, apoi constrîngerea, la care ei se supun de bunăvoie, de a întemeia orice creație de artă pe observația realității. Arta își lua rămas bun, odată cu aceasta, de la vechile compoziții mitologice și istorice, în care scene închipuite conțineau actori de o frumusețe plastică supranaturală, executînd gesturi patetice și simbolice. Notația adevărului social și uman, însoțită permanent de intenția de a sublinia natura lui urîtă, mediocră sau ridicolă, triumfă în același timp în arta lui Daumier și a atîtor altora, întruchipînd un curent pentru care există puține analogii în trecut. Realismul artistic lua, în aceste împrejurări, naștere, ca una din îndrumările cele mai caracteristice ale veacului XIX-lea. Cuvîntul *realism* este întrebuințat mai întîi pentru a desemna producții ca cele de mai sus sau altele asemănătoare în pictură, în sculptură, în desen.

Curînd el fu întrebuințat însă și pentru a indica unele din orientările mai noi ale artei literare, decurgînd paralel cu operele pictorilor și desenatorilor din vremea lui Louis Philippe și de sub al doilea imperiu.

Apariția realismului în literatură este un fenomen capital, revoluționar în esența lui și posedînd o semnificație atît de hotărîtoare pentru tot ce a urmat în ordinea creației poetice, încît astăzi încă noi nu putem defini poziția noastră literară decît precizînd-o mai întîi față de fenomenul realismului. Această mare noutate a realismului literar nu se datorește atît faptului că el își propune să evoce realitatea vieții mai bine decît ficțiunea ideală suprapusă acesteia. Căci dacă luăm bine seama, atunci apare limpede că nu numai clasicismul francez în veacul al XVII-lea dar și o bună a parte a literaturii europene, în epoca următoare Renașterii, se constituie printr-un gest analog de transformare a literaturii într-un instrument de cunoaștere a vieții. În operele marilor poeți ai Renașterii, la un Ariosto sau Tasso, funcțiunile fanteziei sînt încă mai puternice decît acele ale observației. Tardiva epopee cavalerească, întocmai ca romanele medievale sau ca povestirile pastorale de acum sau de mai tîrziu, nu sînt preocupate să coboare către adevărurile vieții, cît să se înalțe către ficțiunile frumoase ale închipuirii. Cervantes cu al său *Don Quijote* înscrie însă un moment de reacțiune față de abuzurile fanteziei și obține, odată cu aceasta, una din primele încercări moderne de a cuprinde adevărul în luptă declarată cu iluzia. În aceeași vreme, dincolo de mare, în Anglia, Shakespeare adună în pictura oamenilor săi trăsăturile sublime sau idilice alături de acele sumbre și vulgare și legitimează, de aci înainte, o estetică întemeiată pe adevăr. Aceeași este și poziția clasicilor francezi, oricît de deosebită ar fi astăzi impresia noastră dacă o comparăm cu aceea pe care ne-o lasă Shakespeare. Boileau, legiuitorul clasicismului, ne-o spune răspicat: *„Rien n'est beau que le vrai: le vrai seul est aimable"*. Se știe că în numele aceluiași adevăr al naturii înalță și Victor Hugo steagul romantismului în prefața dramei *Cromwell* și în atîtea

alte documente avînd caracterul unor declarații de principii.

Dar dacă principiul adevărului este atît de statornic în întreaga estetică literară a Europei, din momentul în care poezia devine mai mult decît o hrană oferită fanteziei, un instrument al cunoașterii, un mijloc de a coborî în adevărul vieții și al omului, de unde provine atunci marea noutate a realismului în veacul al XIX-lea, adică al curentului inițiat de Stendhal și Balzac, continuat de Flaubert și răspîndit apoi, în formele originale sau derivate, în toate țările de cultură ale Europei? Noutatea realismului nu consistă în faptul de a fi urmărit redarea adevărului psihologic și social, cît în acela de a o fi făcut cu un anumit resentiment față de acel adevăr, cu înclinarea de a smulge vieții cununa idealului și de a sfîșia vălul încîntător al iluziilor. S-ar spune că realismul european, în prima parte și către mijlocul veacului trecut, este opera unui suflet rănit de realitate și care, din această pricină, tinde s-o înjosească sau cel puțin să-i risipească aureola care o împodobea altădată. Pentru exemplificare aleg un exemplu celebru, pasaj aparținînd romanului lui Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, în care personajul pricipal, Fabrice del Dongo, scăpat din închisoare și cu sufletul plin de chemări eroice, se duce să ia parte la bătăliile pe care Napoleon Bonaparte le purta în Belgia. Era în preajma luptei de la Waterloo. Pe sumbra cîmpie, *„la morne plaine"* pe care a cîntat-o Hugo în versuri patetice, lupta se desfășoară ca o succesiune de fapte fără însemnătate, a căror unitate și semnificație îi scapă lui Fabrice del Dongo. Întîlniri cu soldați, cu vivandiere, cavalcade schițate la orizont umplu tot tabloul. Nimic de seamă nu se întîmplă, nimic care să satisfacă sufletul însetat de eroism și glorie al personajului principal. Deodată un grup de oameni călărind se apropie. Cineva strigă: „Nu-l vedeți pe împărat?"... În același timp, escorta strigă: „Trăiască împăratul!"... Ne putem închipui (notează Stendhal) dacă eroul nostru privi sau nu cu toți ochii săi, dar nu văzu decît niște generali care galopau, urmați și ei de o escortă. Lungile coame care atîrnau de pe căștile dragonilor îl împiedicară să distingă figurile. „Așadar (își spuse Fabrice), n-am putut să-l văd pe împărat pe un cîmp de bătaie din pricina blestematelor pahare pe care le-am băut! Reflecția aceasta îl trezi cu desăvîrșire." Cu acest deziluzionat și lipsit de iluzii tablou al unei lupte sîntem deci departe de evocările eroice în poemele lui Ariosto și Tasso. Cu aceeași voință de a surprinde adevărul nud (cu toate împrumuturile pe care le face, pe alocuri, idealurilor și exaltării romantice) se comportă și Balzac, încît motivul epic și psihologic, mai des tratat de el, este spulberarea iluziilor tinerești în atingere cu o societate dominată de un egoism crunt, atingînd adeseori pornirea scelerată. Tendința demascării și a înjosirii realității culminează oarecum în Flaubert, care, în *Madame Bovary*, studiază tehnica iluziilor umane în prezentarea unui caracter, nevrednic să fie venerat pentru puterea lui de a transfigura realitatea, vrednic să fie deplîns pentru aceeași facultate, cu drepturile noastre de oameni lucizi. Sute de ani, milenii, literatura a existat cu rostul și funcțiunea de a acorda realității ceea ce îi lipsește. Literatura era un loc de refugiu din realitate, o regiune de împliniri, cum realității îi lipsește îndeobște. Realismul schimbă în chip radical perspectivele și funcțiunile tradiționale ale poeziei. În locul transfigurării, el introduce demascarea. În locul idealurilor, el introduce critica idealurilor. Ce se întîmplase oare pentru ca literatura să abandoneze rosturile ei seculare, izbutind să obțină totuși opere cu adînc ecou, bucurîndu-se de prețuirea oamenilor?

S-a arătat uneori cum generațiile care au urmat Revoluției franceze și campaniilor lui Napoleon au resimțit o adîncă restriște sufletească, un dezgust și o cutremurare a credinței, atunci cînd au băgat de seamă că nici una din marile valori pentru care luptaseră și muriseră părinții nu s-au împlinit. Eroismul de altădată, înlocuit acum de cumintea și plata burghezie, înflorind sub noii regi ai Franței, este marele cadru istoric și social în care se înscrie realismul deziluzionat (cum îl numește Lugowski) în operele lui Stendhal, Balzac, Flaubert. Dar, pe lîngă acest proces istoric care frînsese inima oamenilor și îi făcea să privească cu dezgust și

neîncredere realitățile vieții, există și unele forțe ale universului spiritual care au lucrat în aceeași direcție.

Cea dintîi dintre acestea este marea dezvoltare pe care au luat-o, în prima jumătate a veacului trecut, studiile istorice. Multă vreme istoria a existat în forme monumentale și festive. Pentru concepția mai veche, istoria era prezentarea succesivă a oamenilor reprezentativi și a faptelor de seamă. Sursa cea mai folosită a istoriei era tradiția legendară sau cronica ținută la curent de istoriografii curteni. Istoria mai veche era o proiecție a puterilor creatoare de state. Tendința ei era acea magnificare a trecutului, din care stăpînirea contemporană urmărea să extragă avantaje morale și o întărire a influenței sale. Nu vom spune că vechii istorici nu lucrau deloc după alte documente contemporane. Putem spune totuși că vînarea documentului și folosința celor mai mărunte dintre ele, mișcată de o lăcomie fără precedent pentru faptele infinitesimale ale trecutului, au crescut enorm îndată ce vechile arhive secrete ale regalității, nu numai în Franța, au fost făcute accesibile cercetărilor și publicate în cea mai mare parte a lor. Dacă am compara numărul documentelor oficiale, al memoriilor secrete, al jurnalelor intime, al scrisorilor, cunoscute și publicate înainte de Revoluția franceză și după acest eveniment, am constata creșterea imensă a acestui fel de literatură în epoca mai nouă. Odată cu ea, fapte mici și neînsemnate la origine apăreau în toată importanța repercusiunii lor asupra orientării evenimentelor din trecut. Pe de altă parte, trecutul reînvia în forma nesfîrșitelor detalii relative la modul oamenilor de altădată de a simți și de a gîndi, de a se comporta în viața publică și privată, în felul lor de a vorbi, de a se înveseli, de a se îmbrăca și de a mînca. Istoria monumentală, dezvoltînd mai ales categoria politică, se completa cu o istorie a moravurilor, aproape necunoscută mai înainte. Contribuția pe care această nouă cunoștință intimă a trecutului o aducea explicării istorice a fost dintre cele mai grele de consecințe. Apărea deodată limpede că forțele propulsive ale istoriei n-au fost atît hotărîrile și faptele conducătorilor de state, cît înceata și continua schimbare a oamenilor în modul lor de a simți și de a se

purta. În aceeași vreme, geologia înlătură ipoteza cataclismelor naturale în explicarea modificărilor succesive ale scoarței pămîntului, înlocuind-o cu aceea a transformărilor lente sub influența unor acțiuni infinitesimale și continue. Metoda istorică, întemeiată pe ideea că motivul propulsiv al evenimentelor trecutului este schimbarea moravurilor, a fost aplicată la un moment dat în tehnica romanului. Realismul este, în bună parte, un produs al acestei înrîuriri. Odată cu Balzac începe o minuțioasă descriere a deprinderilor generale, a lucrurilor care înconjoară pe oameni, a străzilor, a clădirilor, a mobilierului, a operelor de artă, a costumelor ș.a.m.d. De unde clasicismul evocase pe om într-o lume fără obiecte, spațiul se umple acum pînă la refuz și oamenii ne sînt prezentați mișcîndu-se printre lucrurile datorite industriei lor, care în același timp îi înrîurește și-i exprimă. Miile de feluri de a fi și de a se purta ale contemporanilor apar în același timp, omul încetează de a mai fi o problemă de psihologie generală, ca în vremea clasicismului. Icoana lui se particularizează. Omul apare angrenat într-o deasă țesătură de relații sociale care îi răpește oarecum libertatea acordată cu generozitate de poeții clasicismului, atunci cînd în tragediile și epopeile lor evocau „eroi". Clasicismul țintea către exaltarea tipului uman; realismul către coborîrea lui.

A doua mare forță a culturii moderne care contribuie la apariția realismului este știința modernă. Lucrul este poate mai adevărat pentru Balzac și pentru Flaubert decît pentru Stendhal, acesta din urmă fiind mai legat, prin izvoarele culturii sale, de filozofii secolului al XVIII-lea și de analiza conștiinței omenești în operele ideologilor. Amintirea lui Cuvier, a lui Geoffroy Saint-Hilaire, a lui Lamarck, a tuturor marilor naturaliști de la începutul veacului trecut, apare neîncetat în opera lui Balzac. Romancierul este nu numai un „doctor în științe sociale", cum îi plăcea să se intituleze, dar și un biologist, aplicînd principiul influenței „mediului" în procesul de diferențiere a tipului uman. Omul balzacian nu mai este, apoi, o ființă rațională, ci una instinctivă, dominată de mari pasiuni iraționale. Personaje ca Vautrin, Madame Cibot, Philippe Bridau sînt adevărați tigri și jaguari ai

vieții sociale. Alte personaje sînt însă mieii și căprioarele asupra cărora cei dintîi se aruncă și le sfîșie. Viziunea zoologică a vieții omenești este una din cele mai însemnate inovații pe care le introduce în literatură, sub sugestiile științei, realismul lui Balzac. În ce-l privește pe Flaubert, el a declarat totdeauna că cea mai de seamă înrîurire a vieții sale a provenit din faptul de a fi fost fiul unui medic și de a fi copilărit în apropierea unei săli de disecții. Atitudinea literară a lui Flaubert nu este dar numai biologică, ci direct medicală. Descrierile clinice, ca, de pildă, aceea a intoxicației cu arsenic a Emmei Bovary, alcătuiesc un capitol însemnat al artei lui Flaubert, care, dealtfel, și prin precizia analizei și a diagnosticului său psihologic, manifestă o deprindere a observației exacte și minuțioase deopotrivă cu aceea a naturaliștilor și a medicilor. Nu fără un înțeles mai adînc, așadar, unul din desenatorii epocii l-a înfățișat pe Flaubert în forma unui chirurg, avînd în fața lui corpul Emmei Bovary întins pe masa de operație în momentul în care bisturiile și cleștele lui au smuls, în sfîrșit, inima însîngerată a nefericitei bolnave. Atitudinea aceasta se intensifică în generația următoare, încît atunci cînd naturalismul înlocuiește realismul, viziunea fiziologică a omului, problemele eredității, ale bolilor individuale și sociale, ale malthusianismului ș.a.m.d. constituie o bună parte din conținutul noii literaturi. Este vremea cînd frații Goncourt colindă clinicile și ascultă cursurile Facultății de medicină și cînd Zola crede a putea invoca, pentru justificarea noii direcții literare, numele unui medic ca Claude Bernard, reclamînd, în același timp, pentru arta romanului, dreptul de a emite ipotezele pe care științele naturii și ale omului ar fi urmat apoi să le verifice. Naturaliștii vor să ofere cititorilor „documente umane", „felii de viață" *(tranches de vie)*, niște expresii care revin necontenit în operele lor și ale criticilor contemporani. Dacă nu mă înșel însă, aceste „documente umane" sînt un fel de „foi de observație", ca acele din clinicile medicale, în timp ce „feliile de viață" sînt adevărate preparate anatomo-patologice, deopotrivă cu acele care sînt studiate în laboratoare. Este evident că, organizată în aceste categorii, noua viziune literară a omului l-a coborît pe acesta de pe soclul pe care poezia mai veche îl menținuse.

Resentimentul realist, spulberarea realistă a iluziilor umane este una din marile crize de conștiință pe care le-a trăit cultura europeană de-a lungul întregului veac al XIX-lea. Reclădirea idealurilor umane a fost problema în fața căreia arta mai nouă s-a găsit la finele realismului și al naturalismului. Dar această reclădire s-a încercat nu atît împotriva realismului, cît cu el împreună, ținînd seamă de toate cuceririle lui și, în primul rînd, de acel gust și curaj al *adevărului*, în lipsa cărora orice producție literară ne pare astăzi searbădă sau dulceagă.

1946

LIBERTATE ȘI UMANITATE ÎN LITERATURA ITALIANĂ

Cunoscătorii literaturii italiene se întreabă adeseori cum se face că, printre diferitele țări ale romanității apusene și medievale, Italia este cea din urmă care ajunge să producă o literatură în limba ei națională, dar, în ciuda acestei întîrzieri, izbutește aproape din primele timpuri să dăruiască omenirii întregi monumentul literar cel mai de seamă al evului mediu : *Divina Comedie* a lui Dante Alighieri. Spania dăduse încă din veacul al XII-lea marele ei poem eroic și național, *Cîntecul Cidului*. Truverii francezi compuneau în această vreme cîntecele de gesta. Trubadurii provensali produceau marea înflorire lirică a Sudului. În Franța de nord apar romanele cavalerești ale lui Chrétien de Troyes și ale atîtor alții, poezia cu accente realiste a comunelor, a lui Rutebeuf și Colin Muset, marele poem atît de expresiv pentru mentalitatea intelecualității formate în universitatea scolastică, *Romanul trandafirului* al lui Guillaume Lorris și Jean de Meung. La începutul veacului al XIV-lea, ciclul marilor creații feudale era de mai multă vreme încheiat. Italienii ajung abia acum să dea opera lor cea mai de seamă. Această operă este însă *Divina Comedie*.

Splendoarea acestei înfloriri tardive poate fi explicată prin împrejurările speciale ale Italiei în lunga epocă de care ne ocupăm. Puține alte țări ale lumii au fost, în aceeași măsură cu Italia, atît de statornic, vreme de

nenumărate veacuri, invadate, supuse stăpînirii străine, rășluite, însîngerate. Martiriul secular al Italiei este unul din cele mai teribile pe care le cunoaște istoria. După prăbușirea Imperiului Roman, neamurile germanice, goții și longobarzii, încearcă mereu să constituie aici o putere politică nouă. Dar în timp ce francii, invadînd Galia romanizată, dau naștere națiunii franceze, în timp ce vandalii dispar cu timpul din viața națiunii spaniole, care pînă la urmă va respinge și pe năvălitorul arab, italienii nici nu asimilează, nici nu izbutesc să elimine pe germani. De o parte stau italicii, descendenții vechii Rome, de cealaltă stăpînitorii germani în temutele lor castele. Neamurile germanice se luptă între ele pe teritoriul italic. Regii franci, apoi împărații germani coboară mereu în Italia, vreme de sute de ani. Papii cheamă pe franci împotriva longobarzilor. Și unii și alții vor fi înlocuiți de puterea imperială. În sud năvălesc și stabilesc dominația lor normanzii. Cînd o viață comunală se închegă în nordul Italiei, puterea imperială se clatină un moment. Liga lombardă învinge pe Frederic II la Legnano spre sfîrșitul secolului al XII-lea. Dar dinastia Hohenstaufenilor înlocuiește în sud vechea dominație normandă și instalează propria ei stăpînire în Sicilia, la Palermo. Frederic II de Hohenstaufen nutrește gîndul unei monarhii universale. Papalitatea se va ridica împotriva acestui gînd. Încă o dată papii cheamă pe străini în Italia. Urban IV instalează pe Charles d'Anjou pe tronul Neapolelui și Siciliei. Dar dinastia angevină nu domnește multă vreme. Într-o zi a anului 1282, la vremea vecerniei, toate clopotele sună alarma în Sicilia. Stăpînitorii francezi sînt exterminați, într-un masacru rămas de pomină. Italia de sud își va dobîndi atunci libertatea ? Nu. Străinul își instalează încă o dată puterea lui, prin dinastia spaniolă de Aragon, cu Petru III. În nord, cetățenii comunelor iau cu asalt castelele feudalilor germani și-i obligă să se mute în orașe, unde ei aduc sămînța discordiei între partizanii papilor și ai împăraților, între guelfi și ghibelini. Comunele devin terenul unor neîncetate și sîngeroase lupte politice. Lupta fratricidă în interiorul cetăților sau a unei cetăți împotriva

alteia, exterminarea cîte unei familii întregi şi surghiunul sînt evenimentele cele mai obişnuite ale acestei vremi.

În această lungă epocă atît de zbuciumată, naţiunea italiană se formează totuşi. Din vechea limbă latină vulgară derivă noile dialecte italice. Dar vremea este cu totul potrivnică dezvoltării şi organizării unei vieţi culturale naţionale. Lipsea aci un centru de raliere, cum erau curţile marilor feudali din sudul Franţei, a regelui la Paris, a ducilor de Burgundia. Numai Frederic II de Hohenstaufen izbuteşte un moment o astfel de raliere şi, în jurul curţii lui, ia, de fapt, naştere literatura italiană cu primul ei curent, şcoala siciliană. În general însă, Italia acestei vremi prezintă spectacolul continuu al fragmentării şi al luptei între fraţi sau cu năvălitorul străin. Formarea unei culturi naţionale a fost astfel multă vreme întîrziată. Cînd ea va lua naştere, programul ei va fi însă limpede din primul moment: lupta pentru libertate, lupta pentru unitate!

Ne putem, aşadar, explica de ce, comparată cu celelalte literaturi romanice ale Occidentului, literatura italiană apare cu atîta întîrziere. Trebuie să încercăm însă să răspundem şi la cealaltă întrebare formulată: de ce, chiar din primele timpuri ale înfloririi ei, cultura italiană dă, odată cu *Divina Comedie*, monumentul literar cel mai de seamă al evului mediu şi una din operele cele mai mărețe ale întregii literaturi universale? Cu toată furia distrugătoare a năvălitorilor, vechea cultură clasică a cunoscut în Italia o continuitate de care alte ţări romanizate nu s-au bucurat. Cunoştinţa limbii şi a culturii latine n-a dispărut niciodată. Scrieri latine se compun tot timpul. Nu întîmpinăm aici acea surpare de teren în opera culturii, acea cădere în primitivitate pe care o găsim în alte regiuni ale Imperiului Roman prăbuşit. Dar tocmai pentru că vechea cultură s-a menţinut mai puternic aici, nu întîmpinăm nici acea explozie a geniului popular care dă poeziei franceze din sud şi din nord acea spontaneitate, acea frăgezime a simţirii, acea naivitate încîntătoare a expresiei care au dus departe faima ei. Primul mare poet al Italiei, Dante Alighieri, este un geniu liric şi epic, dar în acelaşi timp un cap foarte învăţat, cunoscător adînc al culturii latine şi al aceleia medievale, formată în sînul bisericii şi în legătură cu munca ştiinţifică a universităţilor. Nu este de mirare deci că *Divina Comedie*, prin care Italia ajunge pe primul plan de manifestare a culturii medievale, este şi opera cea mai matură, cea mai bogată în conţinut, cea mai adîncă a întregii medievalităţi.

Grandoarea lui Dante provine, în primul rînd, din rectitudinea şi energia luptătoare a sufletului său. Un modern, norvegianul Henric Ibsen, a spus odată că a compune poetic înseamnă a ţine judecată asupra ta şi a semenilor tăi. Maxima aceasta a fost inspirată poate de Dante şi i se potriveşte în tot cazul acestuia, ca puţini altor poeţi din întrega tradiţie a literaturii. Povestirea călătoriei lui Dante prin Infern, Purgatoriu şi Paradis este o operă de valorificare morală a întregului trecut al omenirii şi al prezentului ei în Italia, făcută din punctul de vedere al eticii medievale şi cu un sentiment al dreptăţii care nu rătăceşte niciodată. Sentinţele lui Dante nu sînt apelabile. Cumpăna dreptăţii nu tremură niciodată în mîna lui. Nu-l asaltează îndoieli şi nu aţipeşte niciodată în atmosfera călduţă a împăcării cu vremea. Acest om, care cade într-un somn adînc, se trezeşte în visul lui la o luciditate mai mare şi la o energie sporită în lucrarea de sancţionare a crimelor mai vechi şi mai noi, a feudalilor tirani, a papilor simoniaci, a ipocriţilor, a sfătuitorilor de rele, a dezbinătorilor, a trădătorilor. Întocmai fulgerelor care ard şi purifică, mînia lui Dante este justă şi salubră, dar nu lipsită pe alocuri de milă adîncă pentru făptura păcătoşilor. Dar dincolo de pragul mîniei şi al comizeraţiei lucesc stelele şi începe mişcarea de înălţare a sufletului către tot ce merită respectul şi iubirea noastră. Dante a întrupat astfel integritatea caracterului moral al omului care, în împrejurările particulare ale patriei lui, îi deplînge dezbinarea, multele ei sîngerări şi lupte. Cînd, în al treilea cerc infernal, poetul întîlneşte sufletele celor leneşi stînd sub o ploaie îngheţată, el i se adresează unuia din aceştia, lui Ciacco, poetul florentin, pentru a-i cere să-i lămurească pricina grozavelor lupte intestine ale Florenţei. Ciacco răspunde: „Trufia, pizma, pofta de avere sînt trei scîntei care foc cetăţii dau". În cercul al şaptelea, sufletele fierb într-un

rîu de sînge. Sînt tiranii : Fereu, tiranul tesalian, Dionis, tiranul Siracuzei, Eddelino de Romano, crudul feudal lombard, Obido d'Este, stăpînitorul teribil al Ferrarei. Toate durerile mai vechi și mai noi ale patriei de atîtea ori rănite revin în sufletul lui Dante. În cercul al optulea, el evocă pe năvălitorul normand, pe Guiscard, și plînge pe acei uciși în bătăliile lui sau în aceea de la Tagliacozzo, unde s-au înfruntat pofta de stăpînire a lui Conradin, ultimul dintre Hohenstaufeni, și a lui Carol I de Anjou, „pe toți răpușii luptei dureroase", *con quella, che senti, di colpi, doglie*. Dar niciodată durerea poetului nu este mai mare decît atunci cînd, în cîntul al șaselea al *Purgatoriului*, se arată Sordello, poetul din Mantova, vechea cetate care l-a văzut născîndu-se pe Vergiliu. *Italie sclavă*, strigă poetul (în traducerea lui G. Coșbuc) :

Oh, slujnico Italie ! Trist ospel
Și navă-n viscol, ce-și pierdu pilotul,
Nu doamnă de provincii, ci bordel !

Acel prea nobil duh cum fu cu totul
Grăbit, la singur sfîntul nume-al țării
Să-și strîngă-n brațe astfel compatriotul !

Și-acum trăiesc în focul dezbinării
Cei vii ai tăi, mîncîndu-se cîinește
Cîți au un șanț și-un zid al apărării !

Ai mării țărmi, nemernico, -i privește
În jurul tău, și caut-apoi în tine
De-ai vreun partid ce-n liniște trăiește !

Dar ce-ți făcu-mpăratul ție bine
Că-ți dete frîu, cînd gol e locul șelii ?
Căci făr' de el, n-ar fi așa rușine.

Ah, neam ce-ar trebui și orînduielii
Să-i fii supus, și-n șa să lași cezarul
De știi ce-ți scrie Domnu-n evanghelii !

. . . .

Hai, vezi, cumplite, cum îți sug poporul
Baronii tăi, și curm-a lor păcate
Și vezi cît de vegheat ți-e Santefiorul !

Hai, vezi cum Roma ta plîngînd se zbate
Și zi și noapte, o văduvă săracă :
„De ce nu ești cu mine-o, împărate !"

. . . .

Tu poți fi fără griji, Florența mea,
Căci nu te poate atinge atare acuză,
Căci neamul tău e just și-i just ce vrea,

Mulți au dreptate-n ea și-o țin sub spuză
Spre-a nu veni la arc în chip nebun
Ci-ai tăi o au în guri. Și de refuză

Să pun-un umăr mulți la greu comun,
Poporul tău sărit grăbit răspunde
Chiar nechemat la greu : „ba eu mi-l pun".

Acest apel, împotriva baronilor hrăpăreți, adresat poporului menit singur să dea Italiei pacea și unitatea de care avea nevoie, va răsuna de-aici înainte mereu în poezia italiană. Dar ghibelinul Dante a mai crezut că nu de la papă, ci de la împărat poate veni mîntuirea patriei sale. Din adîncimile antichității se îndreaptă către el cu toată măreția figura lui Iulius Cezar, care a izbutit să suspende pentru un timp războaiele civile din Roma. De aici înainte gîndul reînvierii Romei va exalta mereu simțirea marilor poeți patrioți. Unul din aceștia va crede chiar că se găsește în pragul evenimentelor destinate să dăruie omenirii o Romă liberă, umană, unită. Acest poet va fi Petrarca.

Situația Italiei nu se schimbase prea mult în secolul al XIV-lea. Imperialii sînt mereu în Italia. O criză adîncă zguduie biserica. Papii se sprijiniseră multă vreme pe coroana franceză. Dar cînd regele Franței, Filip IV, instituie dări asupra bisericii, cînd urmărește în justiție pe reprezentanții ei, Roma pontificală protestează și amenință cu excomunicarea. Acțiunea de ridicare a lui Filip

împotriva bisericii este sprijinită de cercuri largi ale poporului francez și, în primul rînd, de burghezi a comunelor care suporta cu greutate apăsătoarea fiscalitate a bisericii. O bulă pontificată este arsă în Franța. Este denunțată imoralitatea curiei papale. Baronii din familia Colonna, rebeli față de puterea papală, își găsesc adăpost la Narbonne. Un trimis al lui Filip IV, Guillaume de Nogaret, însoțit de Sciarra Colonna, vine cu trupe în Italia, îl surprinde pe papa Bonifaciu VIII la Agnani, îl insultă și-l molestează, apoi îl arestează. Bătrînul moare după cîteva luni. Dar în persoana lui Clement V se alege un papă de obediență franceză și acesta își va lua reședința în Franța, la Avignon. Începe așa-zisa „robie babilonică." Noi zăngăniri de arme. Țara e parcursă de trupe străine. Poporul suferă din nou destinul care i se impune prin forța celor care-l stăpînesc și exploatează. Atunci se înalță cîntecul lui Petrarca. Creatorul liricii moderne este și cîntărețul patriei sale rășluite, mereu însîngerate, pe care el o cheamă la lupta pentru libertate și neatîrnare, *Italia mea* (în traducerea lui Ion Frunzetti) :

Italia mea, deși sînt în zadar cuvintele
Și rănile mortale
Le văd pîndindu-ți spendidul tău trup,
Îmi place cel puțin că plînsul meu
E-așa cum îl dorește Teverul și Arnul
Și Padul, unde greu și-ndoliat sînt astăzi.

Cîrmaci al cerurilor, eu îți cer
Ca mila care te-a-ndrumat spre țărnă
Să te îndrume iar
Către ținuturile acestea luminoase.
Vezi, Doamne,
Din ce pricină de nimic, ce crud război !
Și inimile înăsprite și închise
De mîndrul și neînduratul Marte,
Deschide-le tu, tată, le curăță și-nmoaie.
Fă ca aici cuvîntul tău
(Cît vrednic mă socoți) prin mine să se-audă.
Voi, cei în mîna cărora ursita
Vă dete cîrma ăstor mîndre plaiuri

De care nici o milă nu vă leagă.
Ce fac aici, atîtea săbii venetice ?
De ce pămîntul înverzit se-ncruntă
De sîngele barbar ?

. . . .

Nu e aceasta țărna-n care-am pus
Întîi un pas ? Nu e acesta cuibul
În care am fost crescut cu atîta grijă ?
Nu-i asta patria în care mă încred,
Cinstita, blînda mamă
Ce-acoperă mormîntul părinților mei toți ?
Pe Dumnezeul meu, atunci vă miște
Și lacrimile îndureratului norod
Ce speră de la voi doar îndurare
Și de la cer. Priviți-le cu milă !
Și ca să dați
Un semn de pietate, puneți mîna
Pe arme, contra furiei virtutea
Și scurtă fi-va lupta
Căci anticile, bărbătești virtuți
În inima italică nu-s moarte.

Petrarca cere deci poporului să-și ia soarta în propriile lui mîini și să instituie o nouă eră de pace și libertate. Dar libertatea trebuie apărată nu numai împotriva năvălitorilor străini, dar și a vechilor exploatatori italici, a feudalilor. În fruntea unei astfel de mișcări se pune un cetățean roman, dintr-o familie modestă, Cola di Rienzi. De tînăr încă Rienzi citise autorii latini, pe poeți și pe istorici, descifrase inscripțiile pe monumente. Era acum notar și este trimis în ambasadă la Avignon, pentru a arăta papei schimbarea care se produsese în constituția Romei, prin înlocuirea Senatului și prin Colegiul celor 13 notabili, *buoni uomini*. Papa Clement îi încredințează sarcina de notar al Camerei urbane. Atunci începe acțiunea lui Rienzi, mare orator, care evocă mulțimilor romane splendoarea trecută a patriei și umilința ei actuală. Într-o adunare în Capitol el propune o nouă constituție populară, care prevedea că fortărețele, porțile

şi podurile oraşului nu vor mai fi supravegheate de baroni, ci de popor, că baronii vor trebui să abandoneze castelele lor, nu vor mai ataca drumurile şi nu vor mai da azil tîlharilor. Baronii părăsesc oraşul. Rienzi se declară tribun al poporului. El imploră pe concetăţenii săi să-şi ierte vinile reciproc, să se unească în pace şi concordie. Reprimă tîlhăria, atît de frecventă în vremea aceea, şi rînduieşte un sistem sever de securitate a şoselelor. Trimite mesageri în diferite puncte ale Italiei, cerîndu-le să se unească şi să se pacifice. Petrarca aude de acţiunea lui Rienzi pe care-l întîlnise la Avignon. „Cînd îmi amintesc conversaţia atît de sfîntă şi de gravă, pe care am avut-o cu tine — îi scrie poetul lui Rienzi — mă înflăcărez puternic şi sînt într-o astfel de stare încît mi se pare că am ascultat pe un zeu, nu pe un om *(deum mihi videar audise, non hominem)*." Un alt mesaj este trimis poporului roman, menit să fie citit într-o piaţă publică. Poetul îndeamnă pe romani la lupta împotriva feudalilor, denunţaţi ca exploatatori ai bunurilor naţiunii, ca trădători de patrie. În ce-i priveşte, „orice severitate este pioasă, orice milă inumană *(omnis severitas pia, misericordia omnis inhumana est)*". Chiar vechea lui prietenie pentru membrii familiei Colonna nu-l opreşte de la afirmarea acestor sentimente. Dar sufletul lui Rienzi n-a avut o grandoare pe măsura concepţiilor sale. La prima încercare a feudalilor de a relua puterea, tribunul părăseşte în grabă oraşul. „A fugit din Capitol — scrie Petrarca cu amărăciune — dar nicăieri n-ar fi putut muri cu mai multă glorie."

Acţiunea lui Rienzi a avut loc către mijlocul veacului al XIV-lea, în 1347. După vreo treizeci de ani, în 1378, mica burghezie florentină, aşa-zişii *Ciompi*, încearcă să ia în mînă frînele puterii. Este lupta poporului mărunt, *popolo minuto*, împotriva celui mare şi îmbuibat, *popolo grasso*. Este unul din episoadele cele mai interesante în luptele sociale ale Italiei. Rezultatul acestei lupte cu bogată desfăşurare nu foloseşte însă micului popor, ci marii burghezii. În aceste împrejurări se înalţă la conducerea Florenţei familia Medicişilor. Puterea feudală slăbise acum. Marile manufacturi, care lucrau pentru pieţele Răsăritului, deschise comerţului italian de expediţiile cruciate, ca şi pentru tîrgurile de dincolo de Alpi, produsese primele mari acumulări capitaliste şi întărise clasa burgheză. Se simţea nevoia unei alte culturi, în care burghezia să găsească un aliat ideologic împotriva feudalilor şi a culturii lor de caracter teologic.

Boccaccio introduce spiritul laic în literatură. Petrarca este primul umanist, primul strîngător de vechi manuscrise. Curentul studiilor antice creşte mereu. Cultura antică devine aliatul ideologic de care burghezia avea nevoie. Către sfîrşitul veacului al XIV-lea interesului pentru cultura latină i se asociază acel pentru cultura greacă, atît de puţin şi incomplet cunoscută în evul mediu. Acest nou interes creşte necontenit şi cînd, la mijlocul secolului al XV-lea, Constantinopolul este cucerit de turci, umaniştii italieni, un Marsilio Ficino, un Poliziano, sporiţi prin savanţii greci imigraţi, un Gemistos Plethon, un Bessarion fundează la Florenţa Academia Platonică. Autoritatea lui Platon este opusă acum celei medievale a lui Aristotel. Este o vreme cînd se exaltează sentimentul spontan, iubirea care-l înalţă pe om. Strîngînd manuscrise şi colaţionîndu-le, recunoscînd erorile de transcriere şi interpolaţiile, supunînd deci vechile texte manuscrise lucrării de stabilire a formei lor autentice, umaniştii italieni pun bazele spiritului critic modern. În curînd, în epoca Reformei, aceste metode vor fi aplicate textelor sacre, garantate de biserică. Nimeni de aci înainte nu va mai recunoaşte drept adevărat decît ceea ce a fost supus cercetării libere de injoncţiunile oricărei autorităţi şi este garantat de singurele certitudini ale raţiunii. Independenţa caracterului şi respectul pentru inteligenţa cercetătoare, două condiţii fără de care progresele ştiinţelor n-ar fi fost cu putinţă, îşi serbează acum primele lor triumfuri. Dar opera cea mai de seamă a umaniştilor a fost noua lor concepţie despre om şi despre menirea lui în lume.

Nu este dat omului să poarte jugul. Nu este dat omului să îndure exploatarea, nici s-o exercite. Evul mediu feudal recomandase virtuţile supunerii, ale resemnării şi ale acelei dulceţi a caracterului care, primind cu umilinţă soarta hărăzită, speră să-şi găsească răsplata în lu-

mea de dincolo. Putem cu uşurinţă să ne închipuim de cine şi cui erau făcute aceste recomandări. Dar Dante ne arată pe toţi tiranii, pe papi şi pe marii feudali, chinuindu-se în cercurile infernului şi restabileşte, în presupusa lume de dincolo, dreptatea atît de tulburată în lumea de aci. Este ca o răscoală a mîndriei omeneşti, ale cărei fructe se vor coace în veacurile Renaşterii. Acum apare o expresie pe care evul mediu n-o cunoscuse, dar care acum se vesteşte mereu în vorbirea oamenilor luminaţi şi apare de mai multe ori în titlurile tratatelor de morală ale vremii. Această expresie este demnitate omenească, demnitatea omului, *dignitas hominis.*

Popoarele moderne, în lupta lor pentru libertate, pentru bunăstare, pentru neatîrnare, nu pot uita că această expresie şi ideea pe care o comunică au fost pronunţate şi gîndite mai întîi de umaniştii italieni ai secolului al XV-lea. Cînd omul modern întîlneşte cercuri întinse ale poporului său sau ale altor popoare lipsite de bunurile necesare vieţii, trăind în mizerie, în necurăţenie, excluse de la luminile învăţăturii, cu sufletul aspru şi întinat, omul modern protestează în numele demnităţii omeneşti şi invocă astfel un principiu afirmat mai întîi în Renaşterea italiană. Omul, au arătat umaniştii, este o fiinţă minunată, un creator. El nu este legat de un anumit tip fizic, de o singură aşezare pe planeta noastră, de o singură formă a acţiunii, adică de instinctul său, aşa cum se întîmplă cu celelalte specii animale. Varietatea tipurilor este foarte mare în răspîndirea raselor omeneşti ; aşezarea omului se întinde peste tot pămîntul, acţiunile lui sînt mereu altele, au o inventivitate nesecată. Liber de legăturile unei singure forme, omul poate cădea adînc, dar poate şi să se înalţe nemăsurat. În tratatul lui Pico della Mirandola, *De hominis dignitate,* Dumnezeu este pus să vorbească omului, lui Adam : „Nu ţi-am dat, o, Adam, nici aşezare determinată, nici chip propriu, nici bunuri pe seama ta, ca să poţi dobîndi şi poseda locul, faţa şi bunurile pe care le-ai putea rîvni şi poseda după voinţa şi propria ta socoteală. Natura celorlalte fiinţe a fost hotărîtă prin legile pe care i le-am prescris, şi am ţinut-o prin acestea în marginile ei fixe. Tu însă nu eşti conţinut în nici o limită cu neputinţă de trecut,

ci după propria ta voinţă liberă, pe care am încredinţat-o mîinilor tale, poţi să-ţi prescrii singur natura ta. Te-am pus în mijlocul lumii pentru a privi cu uşurinţă în jurul tău şi pentru a putea înţelege ce se petrece în ea. Nu te-am făcut nici ceresc, nici terestru, nici muritor, nici nemuritor, pentru ca să poţi deveni în deplină libertate şi cinste propriul sculptor şi poet al formei pe care ai vrea să ţi-o dai. Ai putea degenera în fiinţele inferioare şi brute sau poţi să te înalţi în lumea superioară, după singura hotărîre a spiritului tău."

Faptul că omul poate să săvîrşească acţiuni noi şi mai înalte explică continua lui ascensiune către acea demnitate, în numele căreia protestăm ori de cîte ori constatăm înfrîngerile, subjugările şi căderile lui. Omul continuă necontenit opera naturii, pe care-o îmbogăţeşte cu lucruri noi. De aci preceptul lui Marsilio Ficino : „Să nu fim sclavii ci emulii naturii, *non servi simus naturae, sed aemuli*". După un veac, ideea mai răsună în meditaţiile lui Giodano Bruno : „Zeii au dat omului intelectul şi mîinile sale şi l-au făcut asemănător cu ei, acordîndu-i deasupra celorlalte animale facultatea de a lucra nu numai după natură şi obişnuinţă, dar şi în afară de aceasta, formînd sau putînd să alcătuiască alte naturi, alte procese, alte rînduiri, cu acea libertate fără de care n-ar avea aşa-zisa asemănare şi nu şi-ar putea păstra situaţia de zeu al pămîntului". Aceste alte naturi, alte procese, alte orînduiri se adună între ele şi sporesc zestrea materială şi intelectuală a omenirii, fac adică posibil progresul omenesc. Temeliile doctrinei moderne a progresului sînt astfel aşternute de gîndirea umaniştilor italieni.

Demnitatea omului, situaţia sa specială în mijlocul naturii îi incumbă şi obligaţia de a cunoaşte şi apăra adevărul atunci cînd îl deţine. Puternica activitate intelectuală a Italiei în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea o înscriu cu drepturile cele mai mari în recunoştinţa posterităţii şi cu o veneraţie cu atît mai profundă cu cît marii ei gînditori din această vreme n-au ezitat în faţa sacrificiului suprem. Epoca Contrareformei, cu recrudescenţa ei în obscurantism, i l-au impus adesea. Martiriul unui Giordano Bruno, Lucilio Vanini, Galileo Galilei,

Tomaso Campanella, le dă acestora titlurile cele mai înalte în calendarul filozofic al omenirii. Giodano Bruno este un călugăr dominican. Recunoscînd adevărul sistemului astronomic al lui Copernic, începe să se îndoiască de dogmele bisericii. Provincialul ordinului său îl acuză de erezie. Bruno se refugiază şi, timp de cincisprezece ani, duce o viaţă rătăcitoare. Doctrina lui se precizează în această vreme. Profesează la Oxford, la Paris, la Wittenberg ideea despre indestructibilitatea materiei, despre infinitatea universului, despre pluralitatea sistemelor solare. Dogma creaţiunii unei singure lumi mărginite, garantate de *Cartea Facerii,* suferea zguduiri profunde. Un prieten perfid, Mocenigo, îl atrage la Veneţia, unde Giordano Bruno este predat inchiziţiei. Suferă închisoarea în carceră timp de şapte ani. Cînd în 1599 este judecat de tribunalul inchiziţiei, Bruno declară că nu poate renunţa la nici una din ideile lui. Este condamnat la arderea pe rug. Judecătorilor săi le strigă : „Pronunţaţi această sentinţă cu mai multă spaimă decît aceea cu care o primesc eu". Este ars la Roma, la 17 februarie 1600.

Lucilio Vanini este un napolitan ; ca şi înaintaşul său, ordonat preot şi devenit mai tîrziu călugăr, este un elev al materialistului Pomponatius. În scrierile sale recunoaşte că originea cunoştinţelor stă în activitatea simţurilor, că sufletul nu este nemuritor şi că virtutea omului este cu atît mai curată, cînd ea nu e determinată de frica pedepsei sau de speranţa răsplatei dincolo de moarte. Obligat să-şi părăsească ţara şi să călătorească în Europa, suferă o primă închisoare în Anglia, apoi în Franţa, la Toulouse, unde, acuzat de ateism, este ars de viu.

Galileo Galilei a fost unul din creatorii fizicii moderne. A descoperit legile gravităţii. A inventat termometrul, balanţa hidrostatică. A construit una din primele lunete astronomice cu care a observat sateliţii lui Jupiter, inelul lui Saturn, rotaţia soarelui în jurul axei sale, tot atîtea fenomene care confirmau sistemul heliocentric al lui Copernic. Geocentrismul vechii astronomii era dogma însuşită de biserică. Nu ne asigură *Biblia* că Iosua (8, 13) a oprit soarele pe cer ? Dar geocentrismul era zguduit de faptele observate de Galilei. Este denunţat deci Sfîntului scaun care declară că noua doctrină este

„absurdă" şi „eretică". Galilei este constrîns să abjure în genunchi. Dar o ştire incontrolabilă în texte arată că bătrînul învăţat, ridicîndu-se în picioare şi pregătindu-se să părăsească sala judecăţii, a întărit cu îndărătnicie convingerea sa : „Pămîntul se mişcă totuşi în jurul soarelui". *„E pur si muove."*

Tomaso Campanella este un călugăr dominican ca şi Bruno. Acuzat de a fi luat parte la o conspiraţie împotriva stăpînirii spaniole la Neapole, inspirată de idei comuniste, Campanella este închis, apoi predat inchiziţiei romane, care-l învinovăţeşte de erezie. Campanella profesează, ca şi Galilei, credinţa că ştiinţa trebuie să citească în marea carte a naturii, că temelia oricărei cunoaşteri ştiinţifice stă în percepţiile simţurilor, că universul întreg este însufleţit, că lumea este statua vie a dumnezeirii : *mundus est dei viva statua.* În romanul său utopic, în *Cetatea soarelui,* Campanella descrie o cetate ideală bazată pe ştiinţă şi orînduită după principiile comunismului, preconizate cu un secol înainte de umanistul englez Thomas Morus, autorul *Utopiei.* După o închisoare care durează douăzeci şi şapte de ani, în timpul căreia Campanella suferă de mai multe ori mica şi marea „chestiune", adică grozavele torturi ale anchetei inchizitoriale a vremii, filozoful este eliberat. Ajuns acum în vîrstă de cincizeci şi opt de ani, se refugiază în Franţa, unde moare în 1639.

Giodano Bruno a evocat, într-unul din sonetele sale, moartea martirului spiritual prin simbolul tînărului vînător Acteon, care, mîniind pe Diana, este sfîşiat de copoii proprilor lui haite. Totuşi nici Giordano Bruno, nici Vanini, nici Galilei, nici Campanella n-au suferit din pricina ideilor lor decît pentru motivul că, opunîndu-se vechilor credinţe şi orînduiri, au încercat să lărgească orizontul oamenilor şi să-l deschidă către forme mai înalte de viaţă. Eroismul lor spiritual face onoare demnităţii omeneşti. Şi dacă martiriul lor şi murmurul omenirii îndoliate în jurul rugurilor şi al temniţelor n-au dezarmat totdeauna braţul tiranilor, poate că uneori l-au făcut să tremure şi l-au adus să scape din mîini fierul şi facla.

În ciuda acestor asprimi ale vremii, cu care vechea orînduire feudală își apăra pozițiile, ce frumoasă era Italia în vremea Renașterii, ce frumos putea deveni omul : „Este țara Italiei plină, cum se zice, ca o rodie, de cetăți și țări iscusite", scrie Miron Costin la începutul cronicii sale, într-o vreme nu mult ulterioară momentului în care soarele Renașterii ajunsese la zenit. Pămîntul se îmbrăcase cu o mantie de monumente, de palate, de grădini. În orașe, oamenii calcă pe dale de marmură și caută umbra printre colonade împodobite. Manufacturile italiene produc mărfuri pentru toată lumea civilizată. Sînt renumite țesătoriile și boiangeriile Italiei, mobilele cu intarsii și cristalele ei. Oameni învățați se adună în academii. „Acea țară — scrie Miron Costin — este acum scaunul și cuibul a toate dăscăliile și învățăturile : cum era Atena într-o vreme la greci, acum este Padova în Italia." Civilitatea moravurilor este pilduitoare pentru toate națiunile : „Oameni iscusiți peste toate neamurile — mai notează cronicarul — stătători la cuvînt, neamăgiți, blînzi, cu oameni străini nemăreți, dintr-alte țări, îndată tovarăși, cum ar fi ai săi, cu mare omenie". Artiștii produc cu o fecunditate și strălucire neegalate în trecut. Niciodată nu se dăduse culorii rolul pe care-l deține în Renașterea italiană. Pe zidurile catedralelor și palatelor lumea văzută trăiește încă o dată într-o variantă mai pură și mai armonioasă. Din portretele vremii privesc către noi oameni care unesc splendoarea vitalității lor cu adîncimea expresiei. Niciodată „planta umană", cum spune Stendhal, n-a înflorit mai bogat. Este o explozie a puterilor omenești în toate direcțiile și o armonizare a lor în cosmos perfect. Individul vrea să devină om universal, *uomo universale*. Pînă a veni era specializărilor, cînd individul dorește să se limiteze în cunoștința și practica uneia singure dintre muncile omenești, italianul acestei epoci aspiră să-și însușească toate științele și toate măiestriile. Leonardo da Vinci este pictor, arhitect și sculptor, filozof, poet și compozitor, matematician, fizician și anatomist, inginer militar, constructor de instrumente muzicale și regizor al festivităților ducale ; construiește ecluze, macarale, piese de morărit, mașini de perforat metalul ; proiectează avioane și submarine. Ingeniozitatea lui spirituală este egalată de îndemînarea, forța și agilitatea lui. Mînuiește floreta și spada, ca un cavaler : este atlet și mîna lui fină este în stare să îndoaie și să rupă o monedă de argint. Poate că universalitatea lui Leonardo n-are asemănare nici chiar în epoca lui. Dar Michelangelo este și el sculptor, pictor, arhitect și poet, unul din cei mai mari ai veacului său. Leon Battista Alberti este arhitect, pictor, economist și moralist. Din vremea Greciei clasice, niciodată tipul omenesc nu se dezvoltase cu atîta plenitudine și armonie. Dar, în timp ce comesenii banchetului lui Platon ajung la înflorirea lor umană grație libertății pe care le-o asigură munca sclavagistă, universalitatea omului Renșterii se formează în condițiile de muncă ale vremii, în legătură cu activitățile profesionale și cu producția manufacturieră, care cere de pe acum ajutorul științelor și al tehnicilor științifice. Orînduirea sclavagistă disprețuia munca și îndemînarea. Renașterea le prețuiește în gradul cel mai înalt și unul din tipurile reprezentative ale societății burgheze care se înalță acum este omul ingenios și virtuozul.

S-a spus că primejdia Renașterii a stat în amenințarea că spiritul și năzuințele lui mai înalte ar fi putut să adoarmă în voluptate. La un moment dat, arta nu-și mai propune decît desfătarea. Măsura clasică, seninătatea și adevărul dispar pentru un timp din arta vremii. E cultivat fastuosul și emfaticul. În literatură domnește un stil teatral, încărcat de antiteze și metafore artificioase, de hiperbole, de *concetti* și *pointe*. E o manifestare deopotrivă cu artileria rachetelor și artificiilor în serbările vremii, care întruchipau fabuloase castele, arcuri de triumf și dragoni, transformați după cîteva clipe într-o ploaie de cenușă. În artele plastice se abuzează de decorație, de linii ondulatorii, de festoane, de simulacre de fructe și flori. Pictura și sculptura nu mai înfățișează oameni ci actori care își joacă rolul cu exagerare. Ceea ce s-a numit secentismul, adică arta barocului italian, a pastoralelor dramatice și narative, a liricii lui Marino sînt tot atîtea manifestări ale acelei îndepărtări de viață care marchează un moment de criză adîncă a societății și a artei italiene. Dar cîtă vreme exista încă dominație străină, exploatare absolutistă și ingerință clericală,

programul de lupte şi revendicări ale spiritului italian nu putea fi socotit istovit. Către mijlocul secolului al XVII-lea Tomaso Massaniello ridică stindardul revoltei la Neapole. El cere drepturi egale pentru popor, încetarea exploatării fiscale. Zbirii spanioli îl asasinează în mănăstirea Carmeliţilor. În sud continuă să domnească spaniolii, în nord francezii, apoi austriecii. Practicile justiţiei absolutiste sînt aspru criticate de penalistul Beccaria în tratatul său despre delicte şi pedepse, cerînd abolirea torturii ca procedeu legal de anchetă, denunţînd absurditatea delictelor de erezie, profanare, vrăjitorie. Este vremea în care Voltaire apără memoria lui Calas, pe Sirven, pe cavalerul La Barre. Voltaire devine comentatorul lui Beccaria, pe care-l inspirase. Parini evocă viaţa de desfătări a unui tînăr nobil milanez care-şi începe ziua cu consumarea în pat a unei excelente şocolate şi o continuă în vanitoasa defilare pe Corso şi în spiritualele dejunuri mondene. Dar ideile iluminismului francez se strecoară acum în societatea mai înaltă a vremii. Alfieri va evoca, în tragediile sale, pe primul şi pe cel de-al doilea Brutus, adică pe patricianul care a izgonit pe regii Romei şi pe acela care a suprimat, în Cezar, încercarea de a înlătura vechile libertăţi romane. Revoluţia franceză şi Napoleon pătrund cu armele în Italia. Alfieri, luptătorul pentru libertate, va fi împotriva lor. Dar ideea naţională iese întărită din Revoluţia franceză. Mişcarea politică a carbonarilor se naşte împotriva regimului lui Marat la Neapole, dar va combate apoi suveranii restauraţi după 1814 şi stăpînirea austriacă în nord. Începe mişcarea cu ţinte urmărite de atîtea secole, pentru unitate şi libertate, a Risorgimentului. Mazzini creează asociaţia secretă „Italia tînără" şi visează la unirea tuturor statelor italiene într-o singură republică. Luptă în 1848 la Milano şi este, în anul următor, unul din triumvirii republicii restaurate pentru scurtă vreme la Roma. Aliatul lui este Giuseppe Garibaldi. Din ce în ce apare însă mai clar că unitatea Italiei nu se poate realiza decît prin unirea Piemontului cu Italia de nord şi de sud. Un mare om politic, Cavour, conduce războiul franco-piemontez contra Austriei, smulgînd Lombardia de sub stăpînirea austriacă şi ajungînd, în fine, la unificarea regatului italian. Glasul poeţilor s-a făcut mereu auzit în vremea aceea. Silvio Pellico va povesti grozăviile temniţelor austriece. Leopardi va cînta jalea patriei subjugate :

O, patrie, îţi văd coloanele şi arcadele,
Şi zidurile, şi hrubele pline de tainiţi, şi părăsitele
Turnuri ale străbunilor noştri,
Dar gloria nu ţi-o văd,
Nu văd laurul, nici fierul ce-mpovărau
Pe bătrînii noştri strămoşi. Acuma, dezarmată,
Fruntea-ţi descoperi şi pieptul gol.
O, cîte răni,
Ce vînătăi, cît sînge !... vai, cum eşti
O, preafrumoasă doamnă ! Întreb cerul
Şi lumea întreagă : Spuneţi-mi
Cine în starea aceasta o aduse. Răul cel mare
E că braţele-i sînt grele de lanţuri.
Aşa că, despletită, fără văl
Stă la pămînt, pustie şi nemîngîiată
Şi-ascunde faţa
Între genunchi şi plînge.

Ajungînd tîrziu la înlăturarea dominaţiei străine a absolutismului şi la unitate, luptele Italiei pentru atingerea acestor ţinte au fost dintre cele mai lungi şi mai grele. Tradiţiile luptelor pentru libertate sînt deci dintre cele mai vechi şi mai puternice în Italia. Odată cu ele a crescut şi figura omului, atingînd una din efflorescenţele ei cele mai complete şi mai armonioase în secolele Renaşterii. Umanitatea a ieşit mai îmbogăţită din aceste secole. Cîştigurile lor au fost sanctificate de sacrificiul eroilor şi martirilor. Dar revendicările libertăţii şi umanităţii nu s-au istovit. Umanitatea rămîne încă pentru om o ţintă îndepărtată şi care cere noi lupte şi sacrificii. A consimţit să şi le asume, printre alţii, Antonio Gramsci, conducătorul mişcării muncitoreşti în Italia, pînă în 1925, cînd regimul fascist îl închide în temniţa unde îşi găseşte sfîrşitul după o detenţiune de zece ani. Gramsci a fost nu numai un luptător ca atîţia din lunga

tradiție a patriei sale, dar și unul din gînditorii cei mai adînci ai vremii. Operele sale, scrise în cea mai mare parte în închisoare și publicate în ultimii ani, alcătuiesc o analiză a moștenirii culturale a țării lui și o precizare a temelor și a sarcinilor ei actuale. Ca în epoca Renașterii, Gramsci se întreabă încă o dată : ce este omul ? dar întrebarea aceasta nu este pentru el o problemă „abstractă și obiectivă". Omul nu este, pentru Gramsci, individul redus la propria lui individualitate. El este centrul nodal prin care trec procesele naturii și ale muncii. Figura lui crește în orice moment, pe măsură ce natura se îmbogățește pentru cunoașterea noastră și munca ajunge s-o stăpînească mai deplin. În cursul acestor procese figura omului se înalță necontenit din condiția milenară a oprimării și exploatării. În ascensiunea omului, gîndirea joacă un rol de cea mai mare însemnătate, căci gîndirea nu este contemplație ci acțiune. Dacă n-ar fi așa, surghiunul lui Dante, martiriul lui Bruno și Vanini, închisorile lui Campanella n-ar fi avut nici un rost și ideile lor n-ar fi lucrat ca o forță plastică în substanța realității. Gîndirea nu stă în fața realității în singurul scop de a o înțelege, ci o tulbură în fiecare clipă, o constrînge la o nouă grupare a elementelor și energiilor ei și ajută omul să se ridice din vechea lui sclavie. Dispunînd de acest concept al gîndirii, Gramsci s-a adresat în scrierile sale mai cu seamă intelectualilor și glasul său pare a fi fost auzit. El este astăzi unul din gînditorii cei mai considerați ai Italiei și filozofia lui luminează calea multor spirite înaintate ale țării care, dispunînd de una din cele mai glorioase moșteniri de cultură ale popoarelor moderne, este legată și de răspunderile cele mai mari în luptele actuale ale omului pentru descătușare și înălțare.

1956

RENAȘTERE ȘI ANTICHITATE

Studiul influențelor literare externe nu ni se pare hotărîtor pentru explicarea operelor și momentelor literare. Acestea cresc din condiții istorice locale, care își găsesc temperamentele scriitoricești adecvate acestor condiții și se sprijină pe influențe de cultură selectate pentru scopurile urmărite de scriitori. Nu credem că se mai poate explica Renașterea prin simpla influență a culturii antice. Întocmai ca toate marile mișcări spirituale ale lumii, Renașterea a fost un curent de cultură care oferea soluții timpului său. Aceste soluții s-au constituit însă cu sprijinul antichității. Așa cum iluminismul și preromantismul francez și german au utilizat modele engleze, Renaștera a folosit precedentele antice. Dar aceste precedente au revenit într-o formă schimbată, prin însăși utilizarea lor într-o nouă structură. O palingenezie a antichității în Renaștere ni se pare un fapt cu totul contestabil, deși tocmai această ipoteză atît de improbabilă a fost pusă la baza conceptului de Renaștere. Istoria literară nu se poate dispensa de studiul influențelor, dar acestea trebuie înțelese de fiecare dată ca forțe active ale unui anumit moment istoric.

Ce înțelegem prin antichitate atunci cînd încercăm a explica geneza Renașterii ? Se poate vorbi oare de o influență a antichității asupra Renașterii, a antichității ca o unitate mai mult sau mai puțin omogenă de la Homer pînă la migrațiunea popoarelor ? Vechile generalizări ale

filozofiei idealiste a istoriei sau acelea mai noi ale morfologiei culturilor puteau vorbi încă de un spirit general al antichității. Cercetarea istorico-literară nu poate da însă decît o întrebuințare foarte restrînsă acestor generalizări. Uneori, putem avea impresia că în trecerea de la evul mediu la veacurile Renașterii s-a produs altceva decît redescoperirea culturii antice. Această cunoștință nu s-a pierdut niciodată după prăbușirea Imperiului Roman de Apus, deși numărul izvoarelor cunoscute în evul mediu a fost mult mai mic decît cel de care au dispus umaniștii. Cunoștințele antice, transmise prin *trivium* și *quadrivium,* prin lucrările enciclopedice ale lui Cassiodor, Isidor din Sevilla sau ale lui Hraban Maurus, prin tematica sau materialul figurativ al poeților, alcătuiau în evul mediu o pulbere, căreia îi lipsea liantul, elementul capabil să le grupeze. Caracteristica Renașterii stă nu numai în faptul de a fi extins cunoașterea antichității, dar și de a fi reînviat ceva din spiritul antic. Cezarismul lui Dante, încoronarea lui Petrarca în Capitoliu, tribunatul lui Rienzi sînt semnele unei legături mai directe și mai vii cu antichitatea, pentru care nu găsim nici o analogie în secolele anterioare. Cînd este vorba deci de a fixa începuturile Renașterii, ca o epocă nouă a culturii omenești, răspunsul căutat nu-l poate da decît identificarea acestei noi legături mai active cu antichitatea, pe care nu cred că o putem descoperi înainte de secolul al XIV-lea. Dacă luăm bine seama, chiar în împrejurări ca acelea amintite mai sus, nu avem de-a face cu spiritul general al antichității, ci cu forme și manifestări speciale ale lui. Dealtfel, în Renaștere, nici nu s-a pus vreodată problema construirii unei imagini globale a antichității, pentru că umaniștii aveau impresia că trăiesc în antichitate, chiar dacă în operele lor putem semnala încă atîtea elemente medievale, ca la Petrarca, sau încercări de sincretism păgîno-creștin ca la Marsilio Ficino sau Pico della Mirandola. Problema construirii unei imagini globale a antichității s-a pus mult mai tîrziu și a fost, de fapt, o consecință a descompunerii umanismului, adică a dobîndirii acelei priviri în perspectivă de care umaniștii nu puteau dispune. Dar imaginea antichității în operele lui Winckelmann, Lessing, Goethe sau Schiller reprezintă

produsul unei generalizări care cu greutate poate subsuma întreaga realitate antică. Imaginea Greciei senine, a unei lumi scutite de contradicții, odihnind în plenitudinea sentimentului de unitate cu natura și cu sine însăși, corespunde, poate, numai lumii homerice, din care se omitea însă cu prea mare ușurință episodul lui Tersit. Goethe s-a numit el însuși un homerid. Era însă aceasta singura perspectivă în care putea fi privită lumea antică? Revoluționarii francezi se vor drapa în costumul civilismului roman. Romanticii vor redescoperi Grecia arhaică și cea prehomerică. Și, de la Winckelmann pînă la *Satirul* lui Victor Hugo și pînă la dionisianismul lui Nietzsche, se produce o transformare în imaginea Greciei, explicabilă mai întîi prin faptul că acești scriitori aleg cîte un alt moment din evoluția milenară a lumii antice, pentru a o pune la baza conceptului și viziunii lor despre lume.

O influență literară este un proces care poate fi privit ca *transmisiune* sau ca *receptare.*

Istoria literară, așa cum s-a constituit în secolul al XIX-lea și s-a dezvoltat ca studiu al izvoarelor externe în comparatism, a urmărit mai mult transmisiunea decît receptarea. S-a urmărit adică acțiunea unei opere sau a unei personalități asupra alteia, dar cu mult mai puțin acțiunea de selectare a influențelor, deschiderea în fața lor, alianța ideologică căutată în ele. Este evident totuși că cezarismul lui Dante este o manifestare a ghibelinismului său, că preferința lui Petrarca pentru Scipio în *Trionfi* corespunde civilismului său republican, că platonismul lui Marsilio Ficino este o față a acelei lupte antiscolastice pe care o începuse Petrarca, că imaginea Greciei senine la Winckelmann, Goethe și Schiller corespunde oboselii pe care o resimte întregul secol al XVIII-lea față de multele contradicții aglomerate în societatea absolutistă contemporană, că imaginea Greciei orgiastice la Nietzsche este o altă față a antiintelectualismului burghez. În stadiul actual al cercetărilor noastre, devine necesar și posibil studiul influențelor antice în Renaștere, apoi în întreaga cultură modernă, din unghiul receptării lor, adică studierea acestor influențe ca evenimente ale lumii moderne, adînc întrețesute cu dez-

voltarea ei, cu tendințele și curentele de opinie care au străbătut-o.

După cum generația mai veche a dat, de plidă în lucrările unui Voigt, istoria transmisiunii culturii antice, se impune acum istoria receptării ei. Este o problemă pe care n-o poate rezolva decît filologia clasică și cu o înțelegere nouă a problemei influențelor literare. Simpla identificare de izvoare, alăturarea de texte nu pot da toate rezultatele așteptate. Este necesară o înțelegere a influențelor în spiritul istoriei, ca o forță a prezentului.

1956

ANTICHITATEA ȘI RENAȘTEREA

Este cu neputință a înțelege literaturile moderne fără a ține seama de rolul jucat de antichitate în formarea lor. Oriunde ne-am întoarce privirile, oricare ar fi epoca sau țara în care le-am studia, recunoaștem în temele și formele, în ideile și atitudinile literare ale antichității, unii din factorii hotărîtori în geneza produselor literare ale lumii moderne. Multe influențe de cultură au operat în tradiția literară a popoarelor moderne; dar printre acestea, influențele provenite din lumea veche, din creația literară a grecilor și latinilor, fac parte dintre cele mai evidente. Istoria literaturii popoarelor europene și a tuturor acelora care aparțin ciclului lor de cultură începe cu antichitatea greco-romană. După cum gîndirea filozofică și științifică modernă își trage obîrșia din vechii cugetători ai grecilor, după cum artele figurative și constructive moderne stau într-o legătură oarecare de filiație cu sculptorii, pictorii și arhitecții greci și romani, tot astfel arta mai nouă a cuvîntului continuă opera poeților epici, dramatici, lirici și satirici, a istoricilor și oratorilor care au trăit altădată în lumea greacă și romană. Știința modernă n-ar fi fost posibilă fără contribuția antică, aceea care a fixat principiile gîndirii logice și a pus mai toate problemele cosmosului și ale omului. La temelia artei moderne stau metodele de observație a naturii, fixate de artiștii plastici ai vechimii. În același fel, trebuie să recunoaștem în ope-

rele literare ale antichității originea artei moderne a cuvîntului. Influența antichității asupra literaturilor mai noi este deci evidentă, foarte generală, mereu activă.

Problema influențelor literare este însă una dintre cele mai spinoase pe care și le pune știința literaturii. Studiul influențelor literare a luat o mare dezvoltare în curentul de cercetări al *comparatismului,* disciplină relativ recentă, cu numeroase ramificări în toate țările lumii. Începînd de la sfîrșitul veacului trecut, s-au înmulțit anchetele privitoare la sursele străine ale operelor literare și s-a adunat un enorm material de fapte, menit să ilustreze adevărul că popoarele cele mai deosebite și, uneori, cele mai îndepărtate, au stat într-un strîns și permanent contact intelectual. Temele orientale în literaturile medievale ale Occidentului, influența acestora asupra cărților poporane în sud-estul Europei, iradiațiile Renașterii italiene asupra domeniului francez, englez și spaniol, suveranitatea europeană a gustului clasic francez în secolul XVII și XVIII, ecourile iluminismului și ale preromantismului franco-englez, înrîuririle provenite din romantismul german sau din realismul rus au fost adeseori puse în lumină. Nu mai este posibil a studia astăzi istoriile literare naționale în secțiuni verticale, adică separate de celelalte literaturi ale lumii. Față de nenumăratele identificări de izvoare și față de multipla dovadă a legăturilor dintre feluritele literaturi, sîntem obligați a studia istoria lor în secțiuni orizontale, adică să cercetăm operele și autorii în cadrul curentelor universale care le cuprind.

Harnica și fructuoasa anchetă a comparatismului s-a lovit însă de două serioase neajunsuri. Adeseori, străbătînd cercetările comparatiștilor, nu putem să nu ne împotrivim acelui fel de a prezenta operele literare ca pe o simplă țesătură de influențe străine. Premisele teoretice ale comparatiștilor acordă un loc atît de mic influențelor interne, geniului original al scriitorilor și răsfrîngerii împrejurărilor sociale ale locului și ale timpului în care o operă a apărut, încît ne întrebăm cum s-a putut impune valoarea unor produse spirituale care n-ar fi decît un mozaic de înrîuriri externe? Principiile comparatismului sînt uneori atît de puțin adîncite, încît în

felul lui de a prezenta lucrurile s-ar părea că o operă străină a lucrat asupra unei opere naționale numai pentru că a apărut într-un moment anterior al timpului și că acțiunea uneia asupra alteia n-a fost decît un fruct al întîmplării. Cercetătorii angajați în studiile de literatură comparată par apoi a crede că o operă literară este rodul simplei acțiuni intelectuale a unui model străin și nu al împrejurărilor concrete de viață în care acea operă a apărut și a găsit audiență. Oare *Noua Eloiză* a luat naștere numai pentru că Jean-Jacques Rousseau a citit pe Richardson și nu pentru că autorul a vrut să miște acel public francez care, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, cultiva valorile sensibilității și ale virtuții, adică acele valori în care urma să se îngroape vechea morală aristocratică, cu rigiditatea și prejudecățile ei de clasă? În paginile în care Jean-Jacques a descris iubirea castă și nefericită a lui Saint-Preux, Europa rococoului, adică din ultima epocă a absolutismului, a aflat unul din mesajele adresate ei. Șiroaiele de lacrimi care au scăldat acele pagini alinau suferințe și întăreau nădejdi ale vremii. Explicația comparatistă a *Noii Eloize* lasă neatins acest aspect esențial al lucrurilor.

Dar, pentru acest motiv, trebuie să renunțăm la studiul influențelor, la identificarea izvoarelor, la cercetarea circulației temelor, a atitudinilor, a formelor literare? Desigur că nu. Studiul influențelor trebuie să rămînă și mai departe un capitol important al cercetării literare. Nu putem nesocoti izvoarele externe fără a nu ne ascunde o latură importantă din geneza operelor literare. Acțiunea izvoarelor trebuie însă explicată. O operă nu lucrează întîmplător asupra alteia sau numai din pricină că a apărut mai devreme. Influențele operează numai acolo unde natura terenului social le asimilează și le face rodnice. Jean-Jacques Rousseau a acceptat influența lui Richardson și *Noua Eloiză* s-a constituit în legătură cu formula romanului sentimental englez, pentru că autorul și opera lui vorbeau în numele și pentru acel public francez și european al secolului al XVIII-lea, care recunoștea în precedentele engleze aliații ideologici ai propriilor lui aspirații și lupte. Voltaire a fost unul din primii scriitori care au adus contemporanilor reve-

lația modelului englez și au propus alianța ideologică cu filozofia, literatura, moravurile engleze. De atunci, de la publicarea *Scrisorilor filozofice,* calea pătrunderii înrîuririlor britanice s-a netezit pentru lumea burgheză a Franței, care descoperea dincolo de Canalul Mînecii un popor mai liber și mai prosper, mai multă toleranță religioasă, o filozofie eliberată cu totul de strînsorile vechii metafizici dogmatice, înflorirea științelor exacte, a metodelor de observație și experimentare, mai multă grijă pentru sănătatea poporului, respectul și admirația publică pentru reprezentanții culturii spirituale a națiunii. Pe drumul deschis de Voltaire s-au înmulțit atît de mult înrîuririle engleze în literatura franceză, încît nu mai este posibil a studia istoria acesteia în secolul al XVIII-lea, nesocotind acțiunea acelor înrîuriri. În cursul acestui proces s-a produs întîlnirea lui Jean-Jacques Rousseau cu romanele sentimentale ale lui Richardson, și cu toate că geniul scriitorului francez era incontestabil superior și a rămas cu totul original, el a reținut tema richardsoniană, zugrăvind tragicele dificultăți ale unei iubiri ivite între doi tineri aparținînd unor clase sociale deosebite și între care vechile prejudecăți ale feudalității săpaseră prăpăstii adînci. Pamela, eroina lui Richardson, ajunge să treacă peste acest abis ; nu însă și Julie a lui Rousseau, căci poetul francez a trebuit să dea temei sentimentale engleze o rezolvare potrivită cu împrejurările țării și cu aspirațiile lumii în numele căreia vorbea marele său suflet îndurerat și luptător.

Spunem că influențele sînt *asimilate* și că ele pot fructifica domeniul unei literaturi străine. Întrebuințez deci cuvinte folosite în legătură cu procesele vieții și așa cred că se cuvine a înțelege constituirea unei opere literare sub acțiunea izvoarelor externe. Simplele apropieri de texte, stabilirea locurilor paralele din două opere deosebite, dintre care una este mai veche și poate fi presupusă că a lucrat asupra celeilalte, nu istovesc înțelegerea procesului de influență. Operele între care stabilim relații genetice trebuie considerate în întregimea lor, și acțiunea emanată de la una din ele trebuie înțeleasă într-un mod mai general, ca o forță fecundă, prezentă și activă, chiar dacă nu poate fi identificată prin procedeul oarecum mecanic al suprapunerii de texte. Nu se poate aduce un argument de text pentru a stabili influența lui Volney asupra poeților munteni ai ruinelor, asupra lui Heliade-Rădulescu, V. Cîrlova și Grigore Alexandrescu, dar, chiar în lipsa acestui argument, cercetătorul descoperă cu ușurință că atitudinea meditativă a poeților noștri în fața mărturiilor trecutului prăbușit s-a constituit în legătură cu opera preromanticului francez. În legătură, dar nu într-o dependență sclavă, căci tema meditației în fața ruinelor dobîndește la poeții români o semnificație proprie, acordată cu spiritul timpului și locului în care scriau. Oricine a citit *Ruinele* (1791) lui Volney și-a dat seama că meditația lirică și filozofică a acestui scriitor preromantic și voltairian în fața urmelor rămase din vechea civilizație a Orientului alcătuiește un act de acuzare împotriva acelor absurdități ale vechilor credințe care au atras, în prăbușirea lor, pe aceea a întregii lumi sprijinite pe ele. *Ruinele* lui Volney sînt o operă tipică a agitației din epoca Revoluției franceze, menită să lichideze credințele trecutului. Poeții români au asociat cu alt înțeles și cu alte îndemnuri tema preromantică a ruinelor, la vederea cărora ei smulg lirei lor, acum, după lunga epocă a împilării otomane și fanariote, accente de jale față de înjosirile prezentului și de mîndrie la amintirea vredniciei străbunilor. Influențele străine sînt în adevăr asimilate, adică însușite adînc și transformate în acea substanță proprie de care au nevoie toate organismele în procesul lor de creștere sau de întreținere a vieții. Influențele nu emană de la niște opere ca de la niște izvoare împietrite, rămase de-a pururi identice cu ele însele în toate acțiunile pe care le-au cercetat. Chipul unei opere se schimbă odată cu felul înrîuririi absorbite din ea. Pentru că lucrurile stau așa, istoria universală a literaturilor își poate pune probleme ca, de pildă, evoluția reputației unui scriitor și destinul unei opere în posteritatea ei. Shakespeare n-a apărut în același fel lui Voltaire, lui Goethe și lui Hugo. Altfel au înțeles pe Homer clasicii francezi sau italianul Vico, la mijlocul secolului al XVIII-lea. Altă imagine a lui Balzac întîmpinăm la diferiții lui critici, la Taine,

Curtius sau Béguin, desigur pentru motivul că tot alte și alte alianțe ideologice au fost încheiate cu el.

Aceste cîteva principii au condus și au urmărit să se ilustreze prin cercetarea raporturilor dintre antichitate și literaturile moderne. Desigur, tema este uriașă și ea ar merita să fie studiată într-o operă cu mult mai întinsă decît studiul publicat astăzi și care se referă numai la legăturile Renașterii italiene cu antichitatea, la influențele transmise de aceasta, la alianțele ideologice contractate cu vechea cultură, la foloasele spirituale determinate de studiul ei. În afară de interesul istoric și principial al unei astfel de cercetări, nădăjduiesc că ea va mai putea trezi în cititori ideea că, întocmai ca într-un lung și foarte felurit trecut, cultura antichității poate oferi și oamenilor din ziua de azi învățătură și putere.

TRANSMISIUNEA CULTURII ANTICE

Prăbușirea orînduirii sclavagiste și dispariția Imperiului Roman de Apus, la sfîrșitul veacului al V-lea al erei noastre, aduce cu sine și căderea culturii antice. Noul spirit al creștinismului, dominator de aici înainte vreme de secole, arată neîncredere față de vechea cultură a lumii păgîne. Este cunoscută condamnarea pe care papa Grigore I o pronunță, către sfîrșitul secolului al VI-lea, împotriva literaturii laice, *litterae seculares*, care era de fapt literatura antichității. O maximă călugărească învață că știința lui Cristos este suficientă și că toate celelalte științe, lipsite de pietatea creștină, nu sînt decît zădărnicie și ignoranță : *Hoc est nescire sine Christo plurima scire ; si Christum bene scis, satis est, si caetera, nescis.* În această epocă, odată cu slăbirea interesului pentru creațiile de cultură ale antichității, se produc ruinarea și dispariția vechilor monumente. Papa Grigore I aruncă în Tibru statuile păgînești, considerate acum cu oroarea provocată de demoni. Ordinul călugăresc al benedictinilor distruge pe Monte Cassino ultimul templu al lui Apollo și ridică prima lui așezare mănăstirească. Pînă în secolul al IX-lea nu contenesc

faptele de vandalism împotriva vechii culturi. Un Claudiu, episcopul Turinului, se pune în fruntea unei mișcări iconoclaste, sfărîmînd statuile, ștergînd picturile murale. Odon, abatele de la Cluny, altădată cititor al anticilor, a căror zădărnicie o cunoaște în cele din urmă, interzice studiul vechilor autori în mănăstirea sa. Papa Ioan XVI credea că Platon și Vergiliu sînt niște vrăjitori și că pot fi văzuți zburînd prin aer sau scufundîndu-se în ape. Cronica lui Raoul Glaber *(Historiarum libri V)*, care datează de la sfîrșitul secolului al XI-lea, conține amănunte de acest fel. Lichidarea vechii culturi este un proces lung și treptat. Toate încercările viitoare de a o restabili vor trebui s-o ridice din ruine, din manuscrisele rătăcite sau deteriorate, dar mai cu seamă să lupte împotriva prejudecăților formate în această vreme.

A existat însă chiar și în această epocă un curent spiritual contrariu. Prejudecata împotriva vechii culturi nu era absolută și generală. Se putea cita vorba lui Augustin, marele gînditor al creștinismului antic, potrivit căreia autorii profani nu sînt de disprețuit, dacă scrierile lor conțin adevărul : *Profani si bene dixerunt, non aspernandum.* Sufletul omenesc este apoi în chip natural creștin, *anima naturaliter christiana,* observase Tertulian. Unii poeți păgîni, un Vergiliu de pildă, manifesta un suflet plin de suavitate și duioșie, în acord cu noua sensibilitate. În *Egloga IV,* dedicată lui Asinius Polio, nu profetizase Vergiliu nașterea unui copil minunat în timpul căruia omenirea va reveni la epoca ei de aur ? Cititorii poeziei latine descopereau în Vergiliu pe unul din profeții lui Cristos. Doctrina creștină se formase apoi prin asimilarea multor elemente platonice și stoice. Verbul care însuflețește întreaga creațiune, *logos spermatikos,* este Cristos însuși. Poate că în creștinism, își spuneau unii, s-a produs înflorirea cea mai de seamă a înțelepciunii antice.

În primele secole ale evului mediu, limbile naționale ale popoarelor formate prin migrațiunea neamurilor germanice în Imperiul Roman nu luaseră încă naștere. Nu se iviseră încă zorii noilor literaturi naționale. Setea

de cultură a vremii se îndestulează deci tot prin frecventarea vechilor autori. Călugării citesc în celulele lor pe Vergiliu și Ovidiu, pe Suetoniu și Augustin. Un autor mult studiat acum, și mai tîrziu, este Boethius (480—524). Faima scrierilor lui, sprijinită de martiriul autorului la curtea regelui got Teodoric, este una din cele mai mari în tot timpul evului mediu. Comentariile lui Boethius asupra categoriilor lui Aristotel, traducerile sale fragmentare mijlocesc prima cunoaștere a filozofului grec, dar mai cu seamă scrierea *De consolatione philosophiae (Despre mîngîierea în filozofie)*, compusă în închisoarea lui Teodoric, în așteptarea morții, mișcă inima și înalță mintea cititorilor ei vreme de secole. Compusă în formă dialogată și alternînd proza cu versurile așezate la sfîrșitul capitolelor, ca în *satirele menipee*, *Mîngîierea în filozofie* a lui Boethius aduce numeroase ecouri din filozofia platonică și neoplatonică, într-o vreme în care nimeni nu mai dispunea de cunoașterea directă a izvoarelor.

Fiindcă nu existau încă limbi naționale formate, expresia literară recurge la limba culturii vechi. Benedict din Nursia compune în latinește, înainte de mijlocul veacului al VI-lea, regulile ordinului său : *Regula sancti Benedicti*. Cronicarii, erudiții, moraliștii și poeții vremii scriu toți latinește. Nu numai Cassiodor, un latin, compune, împreună cu *Instituția literelor divine și umane (Institutiones divinarum et secularium litterarum)*, enciclopedie a artelor liberale, o istorie a goților, pierdută mai tîrziu ; germanul Jordans, probabil un alan, scrie în latinește, la mijlocul veacului al VI-lea, o *Getica ;* Grégoire de Tours, o istorie a francilor și Paulus Diaconus o *Historia Langobardorum*. Isidor din Sevilla dă, în prima jumătate a veacului al VII-lea, renumitele lui *Etymologiae*, un dicționar enciclopedic care mijlocește contemporanilor, cu larga folosire a izvoarelor antice, definiții și cunoștințe în legătură cu cele șapte arte liberale apoi cu dreptul și teologia, politica, medicina, științele naturale și agronomia. Pînă tîrziu, *Etimologiile* lui Isidor din Sevilla vor rămîne principalul mijloc de transmisiune a culturii vechi. Nu vor lipsi nici poeții latini ai acestei epoci de pildă un Venatianus Fortunatus, un venet transplantat în Galia (530—609), ale cărui compoziții adresate regilor și prințeselor france, sau în numele lor, în felul panegiricelor mai vechi, întrebuințează toate florile retoricii clasice. Una din aceste compoziții, inspirată de prințesa Radegonda, retrasă la Poitiers, unde întemeiase o mănăstire, după ce se despărțise de soțul ei, ferocele rege Clotar, deplînge distrugerile săvîrșite în Turingia, în timpul războiului dintre Clotar și Teodoric : „Troia să nu-și mai plîngă singură ruinele. Turingia a suferit și ea masacre... Barbară precum sînt, lacrimile pe care le-aș vărsa, fie ele cît apele unui lac, ar fi mai puține decît acele plînse atunci. Adeseori îmi stăpînesc lacrimile, dar fața îmi rămîne umedă ; cînd suspinele tac, mîhnirea mea vorbește mai departe. Cînd vîntul murmură, ascult dacă nu-mi aduce vreo veste bună ; dar din toate neamurile mele, nu mai văd nici umbra unuia singur."

Cu toate prejudecățile formate împotriva lumii vechi, cultura primelor secole după prăbușirea Imperiului Roman de Apus rămînea deci latină ca expresie, legată de antichitate prin atîtea metode, izvoare și elemente constitutive, prin gustul literar al multor amatori. Radicalismul antipăgîn se dovedea astfel a nu fi posibil. Nu era deci mai potrivit a încerca introducerea sistematică a vechii culturi în sinteza creștină și, în acest scop, a restaura cultura veche ? Este sensul mișcării numite adeseori „prima Renaștere", acea patronată de Carol cel Mare și în legătură cu instituțiile curții lui. Școlile mănăstirești și Academia Palatină a lui Carol cel Mare sînt primele instituții ale învățămîntului umanistic. Împăratul însuși, după cum vom afla din biografia lui Eginhard, cunoștea bine limba latină și înțelegea greaca. „Împăratul, scrie Eginhard, a cultivat cu pasiune artele liberale, a studiat gramatica, retorica, dialectica și astronomia. A voit ca copiii săi, băieți și fete, să fie inițiați mai întîi în artele liberale, la studiul cărora se aplica el însuși." Capitularea lui Carol cel Mare din 789 prescrie înființarea unei școli cu învățămînt latin pe lîngă fiecare mănăstire și fiecare episcopat. Episcopii sînt invitați să cultive literele. Învățămîntul devine general și gratuit. Este chemat un saxon din Bri-

tania, Alcuin, care organizează învățămîntul și fixează metodele pedagogice. Alcuin întemeiază și conduce școala model de la Tours, unde învățămîntul celor șapte arte liberale era organizat, ca în școlile retorilor antici, în două cicluri : trivium (gramatica, retorica și dialectica) și quadrivium (aritmetica, geometria, muzica și astronomia). El înzestrează școlile vremii cu primele lor manuale : o *Gramatică*, o *Retorică* și o *Dialectică*, compuse în formă dialogată, un tratat *Despre virtuți și vicii*, unul asupra *Naturii sufletului*. În școlile lui Alcuin întreaga materie a învățămîntului (dogmele religioase și preceptele morale, fabulele și istoria) era pusă în versuri latine, propuse memorizării elevilor. Poeții vremii nu ostenesc să compună epistole, epopei și egloge. Horațiu și Vergiliu, Ovidiu și Lucan sînt imitați la nesfîrșit. Vor apărea de aci înainte, printre școlarii lui Alcuin, figuri de mari erudiți, ca, de pildă, Hraban Maur, starețul mănăstirii Fulda din Renania. Eginhard scrie *Vita Caroli Magni*, sub influența atît de puternică a lui Suetoniu, încît planul, fraze întregi din *Viețile Cezarilor* sînt introduse în această narațiune despre franci și despre marea lor căpetenie. Sub același nume sînt compuse *Annales regni Francorum*. Roadele difuzării culturii antice în secolul al VIII-lea vor deveni din ce în ce mai evidente de aci înainte. În secolul următor, Scotus Eriugena, un irlandez, traduce și comentează scrierile mistice ale lui Pseudo-Dionysius și mijlocește cunoștința neoplatonismului. Walahfrid, un școlar al lui Hraban, compune, împreună cu unele poezii lirice, un poem care narează o călătorie în lumea de dincolo, renumita *Visio Wettini (Viziunea lui Wettinus)*, unul din izvoarele *Divinei Comedii*. La începutul secolului al X-lea, Notker, un călugăr de la St. Gallen, scrie secvențe, imnuri religioase latine. Un alt călugăr, Widukind din Korwey, scrie *Res gestae Saxonicae* sub influența istoricilor latini, a lui Sallust, Titus Livius, Tacit și stilizează în sens roman pe eroii lui saxoni. Ekkehart I de la St. Gallen compune, sub influențe vergiliene, dar pe teme legendare germanice, hexametrii latini despre *Walther de Aquitania (Cîntecul lui Waltharius)*. O călugăriță saxonă, Hroswitha din Gandersheim, care trăiește pînă după anul 1000, compune în latinește legende hagiografice, poeme istorice în hexametri, comedii în proză, inspirate din Terentius. Interesul pentru vechea cultură devenise atît de puternic, încît împărații germani, începînd cu Otto I, adună și transportă în Germania manuscrisele antice, unde umaniștii italieni vor trebui să le caute mai tîrziu.

Încă de la începutul secolului al VIII-lea se produce marea ofensivă a arabilor, care, după ce ocupaseră vechiul imperiu al lui Alexandru, înaintaseră în Africa-de-Nord, ocupaseră aproape toate marile insule ale Mării Mediterane și cuprinseseră partea cea mai întinsă a Spaniei, de unde atacă Provența și fac incursiuni pînă în Alpii Elvețieni. Carol cel Mare oprește înaintarea lor, dar cultura arabilor se impune și intră în sinteza europeană. Arabii și evreii care îl însoțesc în Spania mijlocesc apusenilor cunoștința unora din izvoarele cele mai de seamă ale culturii grecești pe care ei înșiși le studiaseră mai întîi în traducerile siriace, apoi în versiunile arabe ale acestora sau chiar în tălmăciri făcute direct din grecește. Întinsa literatură a arabilor transmite europenilor cunoașterea lui Aristotel, a neoplatonismului, a științelor, a medicinii antice. Încă din veacul al X-lea întîlnim figura unui mare învățat, a lui Gerbert, viitorul papă Sylvestru II, care călătorise în Spania, pentru a se împărtăși din cultura arabilor, de unde se întoarce cu întinse cunoștințe filozofice și matematice. Curentul de asimilare a științei arabe se intensifică în secolele următoare. Comentariile aristotelice sau scrierile originale inspirate de Aristotel și de Plotin, ale arabului Averroes, ale evreilor Avicebron (din Malaga), Maimonide (din Cordova) vor sta la baza întregii scolastice. Li se datoresc tot învățaților evrei, folosiți la curtea italiană a lui Frederic II, primele traduceri latine ale filozofilor greci sau ale comentatorilor arabi, prin care aceste izvoare ajung la îndemîna occidentalilor. Medicina antică, doctrina lui Hipocrat și Galen se transmite prin operele arabului Avicenna, traduse în latinește încă înainte de sfîrșitul veacului al XII-lea. Pînă tîrziu, în Renaștere, Hipocrat și Galen, transmiși

mai întîi prin Avicenna, vor rămîne autoritățile cele mai de seamă în studiul medicinii. Roadele inițierii antice, operate prin arabi, vor apărea în curînd. După o epocă de interdicție, scrierile lui Aristotel încep să fie comentate în universitățile vremii, de pildă la Paris. Secolul al XIII-lea aduce și primele traduceri ale operelor aristotelice, făcute direct din original de învățați provenind din vechile așezări grecești din sudul Italiei sau chiar de unii germani din nord. Thomas din Aquino, un napolitan, solicită unele din aceste traduceri și, sprijinit pe cea mai întinsă cunoaștere a lui Aristotel, ridică monumentul cel mai de seamă al scolasticii, *Summa theologiae*. Aristotel devine acum filozoful oficial al bisericii.

Împreună cu însușirea unor părți atît de însemnate ale filozofiei și științei antice, se continuă și asimilarea literaturii vechi. Teme antice apar în romanele curtene ale secolului al XII-lea. Benoit de Saint-More scrie pe la 1165 *Le Roman de Troie*, inspirîndu-se din rezumatul latin al *Iliadei, Ilias latina*, sau din povestirile apocrife de la finele antichității, *Ephemeris beli Troiani*, ale cretanului Dictys și *De excidio Troiae* al frigianului Dares. *Romanul Thebei*, opera unui cleric din Poitou, și *La Geste d'Eteocle et de Polynice* par a fi inspirate de *Thebaida*, poemul epic al lui Statius. Romanul curtean *Eneas*, opera unui cleric normand, este inspirat de *Eneida*, pe care autorul pare a o fi cunoscut în original. Trubadurii din sudul Franței nu ignoră nici ei pe vechii autori. Figuri ale literaturii sau legendelor apar adeseori în poeziile lor. Pentru a da numai puține exemple, iată-l pe Arnaud de Mareuil comparîndu-și iubita cu Leda și Elena, cu Antigona și Ismena. Gaucelm Faidit compară pe Richard Inimă-de-Leu, a cărui moarte o plînge, cu Alexandru ; iar Raimbaut de Vaqueyras crede că în insistențele lui pe lîngă aleasa inimii sale a arătat mai multă îndrăzneală decît Eumenidus, generalul lui Alexandru, la asaltul Tyrului, ceea ce înseamnă că trubadurul, chiar dacă nu-i erau cunoscute izvoarele antice ale legendei lui Alexandru, nu ignora prelucrările lor în poemele medievale. Să parcurgem *Cîntecele goliarzilor*, clericii rătăcitori ai veacurilor al XII-lea

și al XIII-lea, a căror inspirație satirică atît de instructivă pentru cine urmărește formele protestului social către sfîrșitul evului mediu, se sprijină pe nenumărate împrumuturi din literatura antică. Aluziile antice, filtrate prin Horațiu și Vergiliu, Ovidiu și Juvenal, sînt nesfîrșite în poeziile latine ale goliarzilor. Foarte dese sînt și referințele homerice. Epoca i se pare poetului goliardic atît de lipsită de credință și fidelitate, încît nici Jupiter nu i-ar mai fi fost credincios Junonei, nici Didona lui Eneas. Un cîntec de dragoste și bucurie evocă pe Venus înaintînd însoțită de corul driadelor. Un arhidiacon este comparat cu Janus, cu Argus și chiar cu Polifem. Plîngerile clericului găsesc la Roma urechi mai surde ca ale Cerberului, încît Orfeu însuși care a înduplecat altădată pe Pluton n-ar găsi ascultare etc.

Nu se poate spune că, în multele secole care au precedat Renașterea, cultura lumii vechi a dispărut cu totul. Latina rămînea în toată această vreme limba filozofiei, a istoriei, a creației literare culte. Cunoașterea vechilor autori se păstrează, deși ea este sumară și plină de lacune. Temele antice sînt de mai multe ori tratate de poeții vremii. Modelele antice călăuzesc pe istorici și pe poeți. Un întins material stilistic, aluzii, comparații, alegorii, se filtrează din creația literară veche în cea nouă. Izvoarele filozofiei și ale științei grecești li se deschid învățaților vremii. Prestigiul vechii culturi se păstrează deci în toate secolele care au urmat prăbușirii orînduirii sclavagiste și pînă în pragul Renașterii. Conștiința de cultură a vremii menținea elementul antic ca pe un factor indispensabil.

Ceea ce a dispărut în cele opt secole pînă la începutul celui de al XIV-lea, cu toată perseverarea elementelor răzlețe ale culturii vechi, este legătura care menținea laolaltă sufletul lumii vechi, concepția ei de viață. Din această pricină, rămășițele antice în noua cultură au mai mult caracterul unui mozaic sau, cum este cazul aristotelismului scolastic, a unor cadre exterioare în care caută să se adapteze noul conținut. În aceste împrejurări, ceea ce aduce cu adevărat nou și original Renașterea și împrumută acestei epoci caracterul unei adevărate revoluții culturale este, în afară

de încercarea de a recîştiga întregul cuprins al culturii vechi, tendinţa de a învia sufletul lumii vechi, adică de a-l folosi ca pe o forţă a lumii actuale.

MOMENTE ANTICE ÎN RENAŞTEREA ITALIANĂ

1. DANTE

În cuvîntul adresat cititorilor italieni, ca prefaţă la traducerea *Manifestului comunist* din 1892, Fr. Engels a recunoscut în „figura grandioasă a lui Dante“ pe „ultimul poet al evului mediu şi pe cel dintîi poet al vremii noi“. Dante este ultimul şi, desigur, cel mai mare poet al evului mediu, mai întîi prin întreaga sa concepţie despre lume, îndatorată astronomiei ptolemeice şi reprezentărilor acesteia despre poziţia centrală a pămîntului în univers, ca şi despre existenţa sferelor cereşti în jurul pămîntului : topografia *Divinei Comedii* este întru totul aceea a astronomiei evului mediu. Dante este apoi un poet medieval prin sistemul valorificărilor sale morale, împrumutat eticii teologice. Contemplaţia divinităţii la sfîrşitul *Paradisului,* ca ţinta cea mai înaltă a străduinţei morale, ierarhia sufletelor în eternitate, în acord cu doctrina virtuţilor teologice şi a păcatelor mortale şi veniale, nu lasă de asemenea nici o îndoială asupra caracterului eticii danteşti. Metoda literară a lui Dante este şi ea medievală. Alegorismul său, înţelesul „anagogic“ dat creaţiilor sale şi potrivit căruia Beatrice în *Viaţa Nouă* şi în *Divina Comedie* nu este altceva decît alegoria „înţelepciunii divine“, a teologiei, înrudeşte pe Dante cu alţi poeţi ai evului mediu. În evul mediu se implîntă şi multe din rădăcinile culturii lui Dante, în filozofii, în misticii şi în poeţii acelei vremi, în Thomas din Aquino, în Francisc din Assisi, în trubadurii francezi şi italieni.

Legat prin atîtea fire de cultura medievală, Dante este însă „cel dintîi poet al vremii noi“, prin observaţia mai adîncă a sufletului omenesc şi a pasiunilor lui, o atitudine care spărgea, de fapt, cadrele alegorismului medieval, prin sentimentul mai viu al naturii în care dădea roade moştenirea franciscanismului, prin însemnătatea acordată limbii naţionale ca instrument nou de cultură, prin patriotismul său italian şi prin acea aspiraţie către unitatea Italiei, în care urma să se îngroape dispersiunea şi anarhia feudală, prin contactul său mai întins cu vechea cultură a Greciei şi a Romei. Toate aceste îndrumări aveau să se dezvolte puternic în Renaştere şi împrejurării acesteia i se datoreşte faptul că Dante a putut fi numit, nu numai ultimul poet al evului mediu dar şi cel dintîi al epocii care începea acum şi prin el.

Am amintit diferitele trăsături prin care Dante se leagă cu noua cultură a Renaşterii şi am trecut printre aceste trăsături ca cea din urmă, dar nu cea mai puţin însemnată, contactul său mai întins cu cultura antichităţii. În realitate, acest contact este semnul cel mai evident al timpurilor noi, al acelor timpuri în care burghezia dezvoltată din viaţa comunelor medievale porneşte lupta ei împotriva ordinii feudale şi găseşte în cultura greacă şi latină aliatul ideologic de care avea mai mult nevoie. Această cultură fusese în veacurile evului de mijloc, aşa cum am văzut mai sus, simplu obiect al unui act de *transmisiune* culturală. Cultura antică fusese pentru Alcuin sau Isidor din Sevilla o materie şcolară, un obiect de învăţămînt, o masă de cunoştinţe, nu un suflu înnoitor. Cu acest din urmă rol intră însă cultura antică în formula intelectuală, morală şi politică a lui Dante, şi începînd cu el, cu un rost din ce în ce mai de seamă în lumea care lua naştere acum.

Nu voi insista asupra faptului că Dante alege pe Vergiliu drept călăuză a sa în călătoria prin Infern şi Purgatoriu, numindu-l conducător, domn şi maestru al său : *„Tu duca, tu signor e tu maestro“ (Infernul,* II, 140). Preţuirea lui Vergiliu nu se pierduse, după cum am arătat şi mai sus, în evul mediu. Descendenţa spirituală din Vergiliu poate să fi intrat ca un element destul de viu şi în conştiinţa literară a unora din poeţii latini ai evului mediu. Dante nu face decît să formuleze

această descendență, cu o mîndrie care se declară *(Infernul*, I, 79) :

Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
Che spande di parlar si largo fiume?
Risposi lui con vergognosa fronte

O degli altri poeti onore e lume
Vagliami' il lungo studio e il grande amore
Che m'ha fatto cercar lo tuo volume.

Tu se' lo mio maestro e'l mio autore :
Tu se'solo colui il da cui io tolsi
Lo bello stile, che m'ha fatto onore

(Virgil ești tu? Fîntînă ești, al cărui
Torent — îi zisei cu rușine — acum
Bogat pornit-a fluviul cuvîntării?

Tu marea faclă-n veci pe-al artei drum!
Deci fie-mi de-ajutor iubirea vie
Și studiul lung în dulcele-ți volum.

Părinte-mi ești, maestru-mi ești tu mie,
Tu singur ești acel ce-a dat o viață
Frumosului meu stil ce mi-e mîndrie.)

(trad. G. Coșbuc)

Există și alte momente, prin care legătura lui Dante cu antichitatea apare încă mai strînsă, mai întinsă, mai fecundă. Un învățat de-al nostru, Ovid Densusianu, le-a analizat pe unele din ele, în studiul său, *Dante și latinitatea* (București, 1921). Conștiința descendenței latine este foarte puternică la Dante. Italia este pentru el *dolce terra latina (Infernul*, XXVII, 27). Florența, cetatea natală a poetului, este definită odată *bellissima e famosissima figlia di Roma (Convivio*, I, 3). Venerația poetului pentru Roma este nesfîrșită : „Roma, spunea el, a făcut lumea bună", *Roma che il buon mondo, feo (Purgatoriul*, XVI, 106). Neamul romanilor este sfînt, *la*

sementa santa di quei Romani (Infernul, XV, 76—77). Poporul roman a fost cel mai nobil și preferința acordată lui este întemeiată, *romanus populus fuit nobilissimus : ergo convenit ei aliis omnibus praeferri (De monarchia*, II, 3). Dante a exprimat adesea speranța de a vedea reînvierea Imperiului Roman, prin acțiunea împăratului germanic Henric VII, pe care îl numește *Caesari et Augusti successor, romanae gloriae promotor.*

Ideea reînvierii Imperiului Roman, adică a unui stat puternic și unitar, prin care să fie depășită anarhia feudală și epoca de sîngeroase lupte fratricide a comunelor italiene, întreține în sufletul lui Dante cultul lui Cezar, întruparea vie a ideii imperiale. Pe Brutus și Cassius, reprezentanții vechii aristocrații romane care, punîndu-se în fruntea conjuraților, l-au ucis pe Cezar, poetul îi destină pedepsei celei mai grele în cercul infernal al trădătorilor *(Infernul*, XXXIV, 61 urm.). Într-un rînd *(Paradisul*, VI, 55—81), Dante rostește elogiul lui Cezar, victoriile sale în Galia, în Spania, la Pharsala, în Egipt și pînă la Marea Roșie, în războaiele civile ale Italiei, aducînd lumii, „o pace atît de dulce încît templul lui Ianus a fost închis" :

Poi, preso al tempo che tutto il ciel volle
Ridur lo mondo a suo modo sereno,
Cesare, per voler di Roma, il tolle ;

E quel che fe' da Varo infino al Reno,
Isara vide ed Era, e vide Senna,
Ed ogni valle onde Rodano è pieno.

Quel che fe'poi ch'egli uscì di Ravenna
E saltò Rubicon, fu di tal volo
Che nol seguiteria lingua nè penna.

In ver la Spagna rivolse lo stuolo ;
Poi ver Durazzo ; e Farsaglia percosse
Si, ch' al Nil caldo si senti del duolo.

Antandro e Simoenta, onde si mosse,
Rivide, e la dov'Ettore si cuba,
E mal per Tolommeo poi si riscosse ;

Da indi scese folgorando a Juba :
Poi si rivolse nel vostro occidente,
Dove sentia la Pompeiana tuba.

Di quel che fe' col baiulo seguente,
Bruto con Cassio nello inferno latra
E Modena e Perugia fu dolente.

Piangene ancor la trista Cleopatra,
Che, fuggendogli innanzi, dal colubro
La morte prese subitana ed atra.

Con costui corse infinilo al lito rubro ;
Con costui pose il mondo in tanta pace,
Che fu serrato a Giano il suo delubro.

(Aproape vremii-apoi, cînd cerul vru
Să-ntoarcă lumea-n drumul ei senin
Prin vrerea Romei Cezar o ţinu :

Şi ce-a făcut din Varo pînă-n Rin
Ştiu văile Saonei şi-ale Senei
Şi acele-o ştiu ce fac Rodanul plin.

Cum ea[1] *ieşind din porţile Ravennei*
Prin Rubicon trecu grăbit cum nu-i
Nici cursa limbii-aşa, necum a penei.

Ea duse-apoi în Spania oastea lui,
Durazzo-apoi, Farsala fu-mpumnată,
Că Nilul scoase de durere-un hui !

Văzu iar Troia, de-unde-a fost plecată,
Şi pe-unde-i mort născutul din Hecuba ;
Şi-apoi s-a-ntors pe Ptolemeu să-l bată.

De-acolo fulgerînd trăsni pe Iuba
Şi iar s-a-ntors spre apusul unde-şi strînse
Pe-ai săi Pompei, din nou să-i sune tuba.

[1] Referinţă la acvila romană (n. ed.).

Cu-al lui urmaş ce-oştiri ea le mai frînse
Şi latră Brut şi Casiu-n Caina
Şi-oftă Perugia şi Modena plînse.

Şi-a plîns, fugind de ea, spăşindu-şi vina
Prin trista moarte grabnică ce-şi dete
Cu-o viperă-n Egiptul ei regina.

Şi pînă-n Marea Roşie-ale lui cete
Le-a dus, şi aduse-n lume-atîtea pace
Că-nchisă capiştea lui Ianus stete.)

(trad. G. Coşbuc)

Imperialismul cezarian i se părea lui Dante o tendinţă vrednică de toată admiraţia. Dar această admiraţie nu este pentru poet o atitudine estetică, cum ar fi aceea pentru o mare explozie a vitalităţii unui popor şi a unei personalităţi. Imperialismul cezarian este, de data aceasta, soluţia întrevăzută pentru marile dificultăţi istorice ale Italiei, a cărei tragică dezbinare cerea geniul unificator şi pacificator al unui nou Cezar. Imaginea dantescă a lui Cezar este văzută din unghiul unui ghibelin.

Figura lui Iuliu Cezar mai apare şi altă dată în *Divina Comedie* şi anume, în societatea tuturor acelor mari spirite ale antichităţii către care se îndreaptă veneraţia poetului. Este vorba de evocările cîntului al IV-lea al *Infernului,* care poate fi, cu drept cuvînt, socotit brevierul dantesc de cultură antică. Dante, însoţit de Vergiliu, pătrunde în primul cerc al *Infernului,* unde sufletele nu plîng, ci numai suspină, stăpînite, precum erau, de durerea de a fi trăit înaintea creştinismului şi de a nu fi primit botezul. Într-o vale i se lămureşte un grup de oameni aleşi, *orrevol gente.* Vergiliu îi numeşte pe rînd : este Homer, *poeta sovrano,* cu spada-n mînă, apoi satiricul Horaţiu, Ovidiu şi Lucan. Dante este primit în mijlocul lor, ca poet el însuşi al tradiţiei latine. Grupul pătrunde într-un castel înconjurat de şapte ziduri, în care rezidă celelalte mari figuri ale an-

tichității, aleși din legendă și din istorie, dintre eroi, filozofi, istorici și oameni de știință, din epoca mai veche și mai nouă, ba chiar și din secolele transmisiunii culturii antice. Distinge între ei pe Electra, străbuna troienilor, pe Hector și Enea. Vede pe eroina troiană, pe amazoana Pentesileea, pe eroinele și eroii vergilieni, pe Camilla, Latinus și Lavinia. Zărește pe Cezar, înarmat cu ochi de șoim. *Cesare armato con gli occhi grifagani.* Vin la rînd figurile legendare ale istoriei lui Titus Livius și reprezentanții virtuților romane: primul Brutus, izgonitorul ultimului rege, al lui Tarquinus Superbus, și întemeietorul republicii romane; Cornelia Marcia și Iulia. Alături, singuratic, stă sultanul egiptean Saladin, despărțit de ceata latină. Se văd filozofii, Aristotel, „maestrul acelora ce știu", *il Maestro di color che sanno,* Socrate și Platon, Democrit, care explica lumea prin întîmplarea fortuită a unirii atomilor, *Democrito, che il mondo a caso pone,* Diogene, Anaxagora și Tales, Empedocle, Heraclit și Zenon, botanistul grec Dioscoride, Cicero și Titus Livius. Între ei apare ca rătăcită figura mitică a lui Orfeu. Enumerația sare peste secole, atunci cînd îi alătură moralistului Seneca, geometrului Euclid, astronomului Ptolemeu și medicilor Hipocrat și Galen, pe învățații arabi Avicenna și Averrhoes. Evocarea rămîne incompletă: *Io non posso ritrar di tutti appieno,* dar ea este dintre cele mai instructive pentru a măsura întinderea contactului lui Dante cu vechea cultură, varietatea intereselor prin care se leagă cu ea.

Din adînca lui cufundare în cultura antichității, i se lămurește lui Dante, pe lîngă țintele poetice ale puterii și unității patriei, un nou ideal moral. Și astfel, omul medieval, aspirînd spre contemplația divină, cîntărind oamenii și evenimentele după normele eticii creștine, află că viața omenească poate să-și dea un scop în lumea de aici. Nu se cuvine ca sufletul să obosească vreodată. Silința lui veșnic trează trebuie să-și adune merite și numele omului nu se cade să se risipească întocmai ca spuma valurilor sau ca fumul în vînt. Omul trebuie să aspire spre glorie. Noul ideal moral, reînnoit din antichitate, este anunțat de Vergiliu. Călătoria devine la un moment dat atît de obositoare, încît Dante, istovit, se așază să se odihnească. Dar Vergiliu pronunță cuvinte de îndemn (*Infernul,* XXIV, 46—54):

Omai convien che tu cosi ti spoltre,
Disse il Maestro, ché, seggendo in piuma
In fama non si vien, nè sotto coltre:

Senza la qual chi sua vita consuma
Cotal vestigio in terra di sè lascia,
Qual fummo in aere, ed in acqua la schiuma:

E però leva su! Vinci l'ambascia
Con l'animo, che vince ogni battaglia
Se col suo grave corpo non s'accascia

Più lunga scala convien che si saglia;
Non basta, da costoro, esser partito:
Se tu m'intendi, or fa si che ti vaglia.

(Se cade-aici să-nvingi orice-amînare
Căci stînd pe puf sub cald coperămînt
N-ajungi la gloria cea, fără de care,

Cîți mistuie-a lor viață pe pămînt
Pe urma lor aceleași urme lasă
Ca spumele pe-un rîu sau fumu-n vînt!

Deci sus! Și-nvinge truda ce te-apasă
Prin vrerea cea ce-nvinge orice bătăi
Cînd ei de-al trudei chin nimic nu-i pasă.

Căci nu-i de ajuns să pleci dintr-aste văi
Mai lung-o scară drum pe ea ne cere!
De știi ce-ți spui, grăbește pașii tăi.)

(trad. G. Coșbuc)

Altă dată silința către „gloriosul port" al vieții îi este recomandată poetului de către profesorul lui din anii tinereții, de către Brunetto Latini (*Infernul,* XV, 55—60). Idealul transcendent al evului mediu se com-

pleta astfel, sub înrîuriri antice, cu acel imanent al Renașterii, care începea de fapt acum.

2. PETRARCA

Există o dualitate, o răscruce de drumuri, în personalitatea și opera lui Petrarca. Elemente medievale mai există în sufletul său. În *I Trionfi,* poemul său alegoric, se descrie victoria iubirii, a castității asupra iubirii, a morții asupra castității, a gloriei asupra morții, a timpului asupra gloriei, a divinității, adică a eternității, asupra timpului. Ierarhia valorilor morale, stabilită cu această ocazie, corespunde întru totul eticii medievale a creștinismului. În dialogul filozofic care poartă titlul atît de caracteristic *De contemptu mundi (Despre disprețuirea lumii),* Augustin îl convinge pe poet de necesitatea renunțării ascetice la lume. Dar chiar metoda alegorică folosită între aceste două scrieri indică legătura lui Petrarca cu literatura și gîndirea epocii anterioare.

Petrarca este totuși, într-o măsură superioară lui Dante, o personalitate a lumii noi. Mai întîi, prin partea cea mai importantă a operii lui, prin lirica sa, în care accentele propriu-zis lumești, cîntecul adresat ființei concrete a Laurei, lăudată pentru puritatea, dar și pentru frumusețea ei fizică, vine să înlocuiască idealul doamnei-înger, *la donna angelicata* a lui Dante și a celorlalți poeți din școala *dulcelui stil nou.* Modernă este și acea tristețe pătrunzătoare, dar nu lipsită de dulceață, care stăpînea sufletul singuratic al lui Petrarca. Scrierea *De contemptu mundi* o mărturisește: „În toate relele de care sufăr se amestecă o anumită dulceață, chiar dacă aceasta este mincinoasă. Tristețea aceasta este aspră, mizerabilă, oribilă. Celelalte pasiuni îmi dau asalturi dese, dar scurte, momentane. Răul acesta însă mă cuprinde uneori cu o astfel de tenacitate, încît mă tortura zile și nopți întregi. Și aceste clipe nu mai seamănă pentru mine cu lumina și viața: ele sînt ca o noapte infernală și ca o noapte crudă. Și totuși (iată ceea ce se poate numi culmea mizeriei!) mă bucur de aceste cazne și dureri cu un fel de voluptate atît de pătrunzătoare încît, dacă cineva m-ar lipsi de ele, n-ar putea-o face decît împotriva mea." Această

spovedanie dovedește o bogăție a vieții interioare, care nu putea fi decît a unui nou tip omenesc, smuls din cadrele atît de constrîngătoare ale lumii și orînduirii vechi, și orientat către oceanul plin de tumult al vieții lăuntrice.

Om al Renașterii este mai ales Petrarca prin contactul activ cu antichitatea, într-o măsură superioară tuturor predecesorilor săi. Un cercetător al culturii care se forma acum, G. Voigt *(Die Wiederbelebung des Klassischen Altertums,* 1894), îl numește „descoperitorul lumii noi a umanismului". Petrarca este primul colecționar de manuscrise antice, pentru care depune ostenelile unor lungi călătorii, a unor investigații laborioase în depozitele vechilor mănăstiri. În timpul călătoriilor sale în Germania descoperă discursul lui Cicero, *Pro Archia poeta;* la Verona, în biblioteca domului, o parte din *Scrisorile* lui Cicero; tot acolo mai găsește poeziile lui Catul; mai tîrziu, manuscrisele lui Properțiu, douăzeci și cinci de cărți din Titus Livius ș. a.

Petrarca trăiește propriu-zis în lumea celor vechi. În *Scrisorile* sale, care sînt, de fapt, compoziții literare cu adresanți fictivi, nu ostenește să declare entuziasmul său pentru marii scriitori ai vechimii. Lui Cicero *(Epistolae familiares,* XXIV, 4) îi spune: „O, creator al elocinței romane, nu numai eu, ci toți cîți ne împodobim cu florile limbii latine îți mulțumim. Mărturisim cu plăcere că, îndrumați de tine, luminați de lumina ta, călăuziți de exemplul tău, stînd sub auspiciile tale, am ajuns să stăpînim arta scrisului, oricît de neînsemnată ar fi ea în mîinile noastre." În adevăr, dezvoltarea literaturii scrise în limbile naționale eliminase latina coruptă a evului mediu, îngăduise dezvoltarea unei latine mai bune în folosința pe care umaniștii începuseră să i-o dea. Cicero devine acum îndrumătorul. Nu numai însă în această direcție, dar pentru conducerea întregii culturi a vremii, Cicero și alți mulți scriitori latini sînt chemați la posturile de comandă. Petrarca trăiește printre ei. Mișcarea sa de înapoiere spre trecut seamănă cu a romanticilor de mai tîrziu și se însoțește cu o pornire împotriva vremii lui: „Chiar numai vederea oamenilor de azi mai rănește grav *(sicut enim ho-*

minum graviter conspectus offendit), în timp ce amintirile, numele ilustre ale celor vechi, îmi provoacă o bucurie măreaţă şi atît de nepreţuită încît, dacă lumea ar putea s-o cunoască, s-ar mira de faptul că-mi place atît de mult să vorbesc cu cei morţi şi atît de puţin cu cei vii" (*Epistolae familiares*, VI, 4).

Deşi a dat un puternic impuls literaturii italiene în limba patriei, Petrarca a scris numeroase opere latine, printre care unele în emulaţie cu marii poeţi epici ai antichităţii, ca, de pildă, renumita *Africa*, unde eroul principal este Scipio, învingătorul cartaginezilor. Îndemnul de a scrie un poem despre Scipio şi despre evenimentele istorice legate de numele său pune în lumină conştiinţa continuităţii latine, atît de puternică în sufletul lui Petrarca. Istoria Romei era pentru poet istoria patriei lui. Dacă vrem însă să cunoaştem mai bine măsura şi felul raporturilor sale cu antichitatea latină, să ne referim la cîntecul consacrat *Gloriei (La Fama)* în *Trionfi*, a cărui comparaţie cu cîntecul al IV-lea din *Infernul* lui Dante se impune. Cunoştinţele antice şi admiraţia consacrată antichităţii par mult mai întinse la Petrarca. Mai întîi, noul poet evocă cortegiul numeros al eroilor romani, *di fero e di valori armati*, ale căror renumite fapte de arme le proslăveşte ; vin apoi la rînd eroii greci, troieni, perşi, cartaginezi, evrei, asirieni etc ; le urmează tuturor filozofii, poeţii, istoricii, oratorii, legislatorii, oamenii de ştiinţă greci şi romani. *Il Trionfo della fama* este, în formă poetică, un adevărat compendiu al culturii antice, opera unui poet umanist. Nu pot intra în detaliul tuturor evocărilor lui Petrarca ; trebuie să subliniez însă apariţia lui Cezar şi Scipio în dreapta Gloriei, pe care poetul o numeşte *frumoasa doamnă (la bella donna)*. Pasajul este semnificativ (*Trionfi*, IV, 22, urm.) :

Da man destra ove gli occhi in prima porsi
La bella donna avea Cesare e Scipio ;
Ma qual più presso a gran pena m'accorsi

L'un di virtute e non d'amore mancipio
L'altro d'entrabi.

(Privind spre dreapta, am văzut frumoasa doamnă însoţită de Cezar şi Scipio, fără să pot spune pe care-l admiram mai mult. Unul, serv al virtuţii şi nu al amorului ; celălalt, al celor două).

Acesta din urmă era Cezar, a cărui legătură amoroasă cu Cleopatra, regina Egiptului, fusese evocată de poet şi în *Trionfo d'amore* (v. 88—90). Sîntem departe deci de preţuirea pe care Dante i-o acordă lui Cezar. Petrarca remarcă în el slăbiciuni omeneşti condamnabile. Scipio i se pare o personalitate superioară. Idealul cezarismului slăbeşte deci la Petrarca, deşi poetul aşteaptă şi el, într-un timp, unificarea patriei de la împăratul german Carol IV. Între timp se impusese problema libertăţii, a smulgerii de sub tirania baronilor feudali, un îndemn care inspiră acţiunea republicană a lui Cola di Rienzi. Roma, către care se îndreaptă acum gîndul poetului, este Roma republicană, ale cărei libertăţi ar dori să le vadă reînviate.

Cola di Rienzi, un studios al antichităţii, se ridică împotriva tiraniei baronilor romani şi instituie o dictatură populară, în 1347. I se conferă titlul de tribun. Mai înainte făcuse parte dintr-o delegaţie către papa Inocenţiu VI, la Avignon, pentru a-l decide să se înapoieze la Roma, şi unde Petrarca îl cunoscuse. Cînd aude de instituirea regimului popular al lui Rienzi, poetul exultă. I se părea că vechea splendoare a Romei republicane a înviat. O canzonă fixează momentul :

Io parlo a te, pero ch' altrove un raggio
Non veggio di vertù, ch' al mondo è spenta
Nè trovo chi di mal far si vergogni.

. . . .

L'antiche mura, ch'ancor teme ed ama,
E trema'l mondo quando si remembra
Del tempo andato e'n dietro si rivolve ;
E i sassi, dove fur chiuse le membra
Di ta'che non saranno senza fama,
Se l'universo pria non si dissolve ;
E tutto quel ch'una ruina involve
Per te spera saldar ogni suo vizio.
O grandi Scipioni, o fedel Bruto

Quanto v'aggrada, se gli è ancor venuto
Romor laggiù del ben locato offizio !
Come creche Fabbrizio
Si faccia lieto, udendo la novella !
E dice : Roma mia sarà ancor bella,
E se cosa di qua nel ciel si cura,
L'anime, che lassù son citadine,
Ed hanno i corpi abbandonati in terra,
Del lungo odio civil ti pregan fine.

. . . .

Passato è già più che'l millesim'anno
Che'n lei mancar quell'anime leggiadre
Che locata l'avean là dov-ell'era
Ahi nova gente oltra misura altera,
Irreverente a tanta ed a tal madre !
Tu marito, tu padre ;
Ogni soccorso di tua man s'attende.

(Eu îți vorbesc, căci nu văd nicăierea
O rază de virtute, stinsă-n lume-i
Și nimeni nu se rușinează rău să facă.

. . . .

Bătrînii muri temuți și mult iubiți,
Ce fac să tremure pe oameni cînd
Își amintesc de vremurile trecute
Și pietrele în care au stat închiși
Acei ce vor avea de-a pururi glorie
Cît timp nu se descheagă universul,
Prin tine sperăm azi tămăduirea.
O Scipioni măreți, fidele Brutus,
Ce bucurii simțirăți cînd v-ajunse
În ceruri vestea noului tribun !
Desigur că Fabricius exultă
Primind această veste minunată.
El spune : Roma fi-va iar frumoasă,
Și dacă-n cer sînt griji de-acestea,
Atuncea sufletele așezate-acolo
Cînd trupul lor căzut-a în țărînă,
Te roagă lungului război civil
A-i pune capăt.

. . . .

Trecut-a un mileniu de cînd
E văduvă de-acele duhuri mari
Ce-au pus-o atît de sus în stima lumii
Și noua seminție prea trufașe
Nu știe să se-nchine unei astfel
De mame ! Soț, părinte,
Din mîna ta purcede mîntuirea.)

Cînd Stefano Colonna pătrunde în Roma și răstoarnă regimul popular, impunînd din nou tirania baronilor, Rienzi se refugiază. Împăratul îl arestează și-l trimite la Avignon, unde papa îl eliberează pentru a-l folosi mai tîrziu. În 1354, Rienzi încearcă a instala din nou regimul său, pentru puțină vreme însă, căci, obligat să se refugieze din nou, este prins și executat. Una din *Epistolele familiare* (XIII, 6) evocă momentul cînd Rienzi apare în fața tribunalului pontifical ca un criminal, el care nu urmărise decît să reînvie libertățile străvechi ale Romei. Tonul poetului este plin de durere, de mînie, de sarcasm : „A intrat în curie umil și disprețuit acel care a făcut să tremure și să se înspăimînte pe cei răi, acel care a umplut pe cei buni de speranța cea mai voioasă și de așteptare *(bonos spe laetissima atque expectatione complevit)* ; acela pe care îl însoțea altă dată întregul popor roman și toți fruntașii orașelor italiene. Acum, străjuit de doi sateliți, el înainta nefericit în mijlocul mulțimii avide de a vedea figura omului al cărui nume atît de ilustru îl auzise de curînd. Era însă trimis de regele roman către pontiful Romei. O, tîrg minunat ! *(O mirum commercium !...)*. Îndată ce ajunse, suveranul pontif a dat cauza sa în judecata unui număr de trei prinți ai bisericii, cărora li s-a poruncit să decidă de ce fel de supliciu este demn omul care a vrut ca republica să fie liberă... Nu i se reproșează nimic din cele ce displac oamenilor de bine ; nu este acuzat de sfîrșitul ci de începutul său. Nu i se obiectează că s-a asociat cu cei răi, că a suprimat libertatea, că a fugit din Capitol, cînd nicăieri nu putea trăi cu mai multă cinste și nu putea muri cu mai multă glorie. Ce s-a întîmplat ? I se face o crimă dintr-un lucru pentru care a fi condamnat, nu numai că nu mi s-ar părea infam, dar mi s-ar părea împodobit de o glorie eternă.

A îndrăznit să vrea ca republica să fie mîntuită și liberă și ca Roma să decidă cu privire la imperiul și puterile Romei. O, crimă vrednică de cruce și de vulturi *(O cruce vulturibusque dignum scelus)!* Un cetățean roman s-a plîns că patria sa, care este de drept stăpîna lumii, este subjugată de oamenii cei mai josnici. Aceasta este rezumatul crimei sale; pentru aceasta se cere supliciul său." Atitudinea lui Petrarca în episodul Rienzi pune în lumină felul alianței ideologice a poetului cu Roma antică. Nu către Roma cezariană, ca Dante, ci către Roma republicană se îndreaptă apelul poetului, sub îndemnul aspirațiilor mai viu simțite acum, al aspirațiilor către libertate, împotriva tiraniei feudale.

Din adînca sa cufunare în cultura latină, Petrarca revine cu armele cu care va combate pe scolastici, pe astrologi, pe alchimiști, pe medicii ignoranți și infatuați, pe averroiști. Continuatorii drecției lui Averroes reprezentau o direcție naturalistă, întemeiată pe metodele observației, căreia trebuie să-i recunoaștem un rol însemnat la originile științei moderne. Priviți însă de un contemporan și în rezultatele uneori fanteziste ale cercetării lor, averroiștii puteau trezi obiecții. Petrarca le formulează în *De suis ipsius et multorum ignorantia*: „Știu multe despre animale, păsări și pești, cîți peri are leul pe cap, cîte pene are uliul în coadă, cu cîte brațe îl prinde polipul pe naufragiat, cum se împerechează elefanții și cum gestațiunea lor durează doi ani, cît de cuminți și de puternici sînt, cum nu rămîn deloc prin inteligența lor în urma oamenilor și cum trăiesc două sau trei sute de ani, cum fenixul învie din focul aromatic în care se mistuie și cum ariciul poate opri o corabie, oricît de repede, dar cum își piedre orice putere îndată ce iese din apă; cum vînătorul prinde tigrul cu oglinda, cum balena înșală pe navigatori prin spinarea ei, în ce chip ciudat se naște xifia (peștele sabie) și așa mai departe. Toate acestea sînt în cea mai mare parte false, după cum se poate dovedi îndată ce le controlezi. Dar chiar dacă ar fi adevărate, n-ar fi de nici un folos vieții fericite." Ieșirea lui Petrarca împotriva averroiștilor este deci persiflantă și bagatelizatoare. Poetul avea acum nevoie de refădirea idealului moral. El dorește o știință

susținută de conștiință, așa cum nu o găsește nicăieri în jurul său.

În *Epistole familiare,* XVI, 14, pronunță rechizitoriul împotriva întregii științe a vremii, care în cea mai mare parte era încă știința scolastică: „Gramaticul respectă cu mare scrupul legile limbii dar e ușuratic față de legile Domnului. Poetul crede că îi e mai îngăduit să șchioapete pe căile vieții, decît în versurile sale. Istoricul se necăjește cu faptele regilor și ale popoarelor, dar n-ar putea da socoteală de scurta lui existență. Aritmeticul și geometrul știu să socotească și să măsoare totul, dar nu știu ce să facă cu sufletul lor. Muzicantul trăiește numai pentru cîntec, dar nu pentru armonia propriilor lui fapte. Astronomii calculează prin mersul stelelor soarta cetăților și imperiilor, dar nu știu ce se întîmplă cu ei în viața de toate zilele; observă eclipsele de soare și de lună, dar nu pe acele ale propriului lor suflet. Filozofii cercetează temeiul lucrurilor și nu știu cine a creat lumea; descriu virtuțile, dar nu le practică. Teologii s-au transformat în sofiști; nu doresc să fie copii iubitori, ci cunoscători ai Domnului și chiar aceasta se mulțumesc numai să pară. Chiar și acei care fac din elocință studiul lor, se feresc să folosească vorbe inculte și comune, dar nu evită murdăria cea mai ticăloasă a vieții. O, dacă ai ști cît mă simt de atras și îndemnat, cît de puternic arde în mine dorința să învăț pe alții să vorbească, dezvoltînd aceste subiecte." Invectivele lui Petrarca se îndreaptă, așadar, împotriva tuturor artelor liberale *(artes liberales)*, relevînd pretutindeni practica științei fără conștiință. Pe aceasta ar dori s-o ridice din nou din înjosirea în care se părea că o vede prăvălită în jurul său. În acest scop, el crede că mijlocul cel mai bun este disertația morală, pe care o și creează ca gen literar prin numeroasele lui epistole și tratate latine. Disertația morală, cu mijloace retorice, va rămîne de aci înainte genul literar mai mult cultivat de umaniștii Renașterii.

Creînd disertația morală și retorică, Petrarca o asociază cu spiritul platonismului. Cunoștințele grecești ale poetului erau destul de elemntare și încercările lui de a-și însuși limba greacă, prin învățămîntul unui Barlaam,

nu dăduse rezultate apreciabile. Petrarca adunase totuşi şaisprezece manuscrise platonice, pe care le descifra cu greutate. Ideile lui Platon le cunoştea mai bine din scrierile lui Cicero şi ale lui Augustin, care arătase că dintre vechii filozofi, cel mai apropiat de noul spirit al creştinismului era Platon. Doctrina oficială a bisericii nu se clădise însă pe fundamentul platonic, ci pe cel aristotelic. Scolastica era precumpănitor aristotelică. Acum, în pregătirea vremurilor noi, cînd scolastica trebuia dărîmată, autorităţii medievale a lui Aristotel i se va opune aceea a lui Platon sau a materialismului antic, a lui Epicur. Vom urmări ambele curente. Deocamdată relevăm, ca un accent cu totul modern pentru acea vreme, preţuirea mai înaltă acordată de Petrarca lui Platon. În *Trionfo della fama* (III, 4 urm.) poetul vede în şirul filozofilor pe Platon şi Aristotel, dar pe cînd acestuia îi recunoaşte un spirit înalt, în Platon, afirmă înrudirea cu cerul :

e vidi Plato,
Che'n quella schiera andò più presso al segno
al qual aggiunge a chi dal cielo è dato ;
Aristotele poi, pien d'alto ingegno.

Aceeaşi preţuire a lui Platon întîmpinăm în tratatul petrarchian *De sui ipsius et multorum aliorum ignorantia (Despre ignoranţa proprie şi a multor altora)*, unde Platon este numit „principiul oricărei filozofii", o judecată confirmată prin variate mărturii ale antichităţii, printre care şi a lui Vergiliu, care „l-a urmat fără a-l numi". Din spiritul platonic îşi hrăneşte Petrarca idealismul său moral, devenit exemplar pentru toţi umaniştii Renaşterii.

Contactul atît de fecund al lui Petrarca cu antichitatea a contribuit să fixeze toate aceste atitudini ale poetului, a căror grupare alcătuieşte formula însăşi a umanismului : patriotismul, iubirea libertăţii, idealism moral de origine plotonică, slujit prin mijloacele retoricii ciceroniene.

3. UMANIŞTII

În generaţiile următoare lui Petrarca, sînt numeroşi umanişti care strîng manuscrisele latineşti. Un Collucio

Salutati, un Niccolò Niccoli, un Gerardo Landini, un Francesco Barbara, un Nicolaus din Trento etc. sînt numai cîteva din numele strîngătorilor de manuscrise în a doua jumătate a secolului al XIV-lea şi în prima jumătate a secolului următor. Personalitatea cea mai intrepidă din această primă serie de umanişti este, fără îndoială, aceea a lui Poggio, a cărui cercetare în numeroasele lui călătorii a fost mereu încununată de succes ; la mănăstirea St. Gallen, în Elveţia, descoperă un manuscris întreg al lucrării *Institutio oratoria* a lui Quintilian, un alt manuscris incomplet al *Argonauticei* lui Valerius Flaccus, *Silvele* lui Statius, *Comentarul* lui Asconius Pedianus la cinci din discursurile lui Cicero ; la Cluny, în Franţa, află noi scrieri ale lui Cicero : la Colonia găseşte romanul lui Petronius, la mănăstirea din Monte-Cassino manuscrisul operei lui Frontinus despre apeductele Romei. Descoperirile de manuscrise latineşti se înmulţiseră în asemenea măsură în prima jumătate a secolului al XV-lea, încît G. Voigt, care a consacrat o cercetare foarte amănunţită acestei mişcări, a putut ajunge la concluzia că, în jurul anului 1430, cunoştinţa literaturii latine ajunsese la un stadiu pe care, în liniile lui mari, viitorul nu l-a mai depăşit.

Marea noutate pe care o aduce cu sine umanismul secolului al XV-lea este extinderea studiilor greceşti. Aceste studii rămăseseră destul de sumare în secolul anterior. Am văzut, în această privinţă, eforturile mai degrabă infructuoase ale lui Petrarca. Nici încercările lui Boccaccio, a cărui erudiţie latină manifestată în opere precum *De claris mulieribus, De casibus virorum illustrium, De genealogiis deorum gentilium, De montibus, silvis, fontibus, lacubus...* etc. era destul de întinsă, nu dăduse importante rezultate în direcţia greacă, cu toată stăruinţa care, după părerea biografilor, îl dusese pînă la descifrarea poemelor homerice. Dincolo de pragul secolului al XV-lea studiile greceşti dobîndesc însă amploare. O părere datînd din secolul al XVII-lea şi al cărei izvor stă în renumitul *Dictionnaire critique et historique* a lui Pierre Bayle, susţinea că umanismul grec în Italia este un fenomen ulterior căderii Cons-

tantinopolului (1453) și emigrației eruditilor greci. Istoria literară a avut de mai multe ori prilejul să corecteze această părere. Umanismul grec este el însuși una din formele alianței ideologice pe care burghezia italiană, doritoare să se elibereze de jugul feudal, o caută în cultura antichității, în cunoașterea ei cît mai completă. Primii colecționari de manuscrise grecești apar deci îndată ce noua cultură dobîndește o mai limpede conștiință de sine, înainte de 1453. Un savant grec, Emanuel Chrisolara, venise la Veneția în 1394, ca trimis al împăratului Manuel II Peleolog. Cînd se înapoiază la Constantinopol, îl însoțește un italian, Giacomo Angeli, care, după îndemnul lui Collucio Salutati, își propune să strîngă și să aducă în Italia manuscrise grecești. Mai tîrziu i se alătură, tot în suita lui Chrisolara, Guarino Veronese. Giovanni Aurispa întreprinde, cu aceleași scopuri, două călătorii în Orient, în 1405—1413 și 1421—1423. Filelfo petrece la Bizanț răstimpul dintre 1420 și 1427. Prin toți acești învățați care se adîncesc în studiile grecești și aduc cu ei numeroase manuscrise, cunoștința literaturii, a istoriei, a filozofiei grecești face mari progrese în Italia.

Firește, curentul se intensifică prin călătoriile grecilor în Italia ; dar nici acestea n-au așteptat căderea Constantinopolului pentru a începe să se desfășoare. Astfel, Giorgio da Trabisonda, un armean grecizat, apare în Italia din 1420 și traduce din Platon, Aristotel, Demostene. G. Argyropulos devine profesor al Studio-ului din Florența încă din 1441. Dar mai cu seamă convocarea în 1439 a Conciliului din Florența, cu scopul de a obține unirea bisericilor creștine — un act politic în care Bizanțul amenințat de turci își pune mari nădejdi — produce un aflux important al erudiției grecești în Italia. La Conciliul din Florența apare mai întîi, în suita împăratului Ioan VII Paleolog, Gemistos Plethon, octogenar impunător, consilier al împăratului, guvernator al Peloponezului. Plethon era adversar al lui Aristotel și neoplatonician. Predica o nouă religie, care restabilea păgînismul filozofic, pe linia idealismului platonic. Străduințele lui sînt susținute de mitropolitul Bessarion, devenit mai tîrziu cardinal roman, filozof platonician la rîndul

lui. Curentul platonic, propagat de acești doi învățați, se extinde și va lua forme oarecum organizate, în a doua jumătate a secolului, în Academia Platonică din Florența, cerc literar și filozofic patronat de Mediciși.

O jumătate de veac de propagare a literaturii și filozofiei grecești dăduse rezultate printre tinerii învățați italieni. A doua jumătate a secolului al XV-lea se caracterizează deci prin trecerea studiilor grecești și filozofice sub conducerea învățaților italieni. Printre aceștia trebuie amintit în primul rînd Marsilio Ficino, elev al lui Argyropulos, traducător al *Legilor* lui Platon, al *Theogoniei* lui Hesiod, al *Imnurilor* atribuite lui Orfeu și Homer etc. Cunoscător nu numai al lui Platon, dar și al neplatonicilor, în frunte cu Plotin, pe care îl comentează, Ficino este autorul, printre altele, al operelor *De christiana religione* și *Theologia platonică*. Prin Marsilio Ficino se introduce în sfera de idei a umaniștilor tendința de a concilia creștinismul cu filozofia antică, mai ales cu platonismul. Ideea fundamentală a lui Ficino era aceea de a dovedi înrudirea esențială dintre creștinism și filozofia celor vechi, mai cu seamă platonismul. Filozofia celor vechi n-ar fi decît forma savantă a religiei : *Tota philosophia nihil est aliud quam docta religio*. Metoda sincretismului, atît de des aplicată în filozofia alexandrină, adică aceea de a surprinde armoniile, analogiile, identitățile dintre doctrine, metodă menită să sprijine adevărul creștin prin mărturiile devenite atît de prestigioase ale antichității, va fi adeseori folosită de umaniști. Va fi folosită, între alții, de Pico della Mirandola, uimitorul tînăr a cărui cercetare se întinsese nu numai asupra domeniului grec dar și asupra celui oriental, ebraic, caldean și arab. În încercarea sincretică de a concilia doctrinele, Aristotel își putea afla din nou locul său. Antiaristotelismul lui Plethon era radical. Pico della Mirandola vede posibilitatea concilierii dintre Aristotel și Platon. În *Concordia Platonis et Aristotelis*, el afirmă principiul că nu există problemă naturală sau divină în care cei doi filozofi să nu coincidă în esență, oricare ar fi deosebirea lor în termeni. *Nullum est quaesitum in quo Aristoteles et Plato sensu et re non conveniant*

quamus verbis dissentire videantur. Ori de cîte ori filozofii vechi coincid, ei coincid şi cu doctrinele creştine. Revelaţia creştină s-a produs, după Pico della Mirandola, odată cu Orfeu, Pitagora, Parmenide şi Platon. Sincretismul lui Ficino şi Pico este unul din exemplele cele mai ilustrative ale felului de a întrebuinţa antichitatea în sensul unor îndrumări moderne.

Nu este scopul acestor pagini de a expune dezvoltarea gîndirii umaniste, ci numai acela de a extrage din numeroasele documente, de atîtea ori grupate de istoricii literaturii şi ai filozofiei, pe acelea care pun în lumină alianţele ideologice contractate de umanişti cu antichitatea şi foloasele scoase de ei din cunoaşterea culturii antice, în direcţia progreselor moderne ale gîndirii. În această ordine de idei vreau să pun în lumină, pe scurt, trei momente fundamentale din istoria umanismului italian.

a) Spiritul critic

Îndeletnicirea strîngerii de manuscrise s-a completat curînd cu operaţia emendării lor. Metoda diplomatică a reproducerii textelor *tale quale* nu era suficientă. Manuscrisele suferiseră mari degradări în cursul veacurilor, erau pline de glose marginale şi interpolaţii ; pe alocuri, erorile de transcriere erau evidente. Plaut ajunge la cunoştinţa umaniştilor în manuscrise care nu conţin numele personajelor, fără aliniate, cu dialoguri netăiate. Se impunea, deci, o metodă de restabilire a textelor autentice şi, astfel, Aurispa emendează pe Tibul, Poggio pe Cicero, Guarino pe Plinius cel tînăr, Perotti pe Martial, Bruni, Fazzio şi Valla pe Titus Livius etc. Filologii de mai tîrziu au judecat adeseori emendările umaniştilor drept arbitrare şi fanteziste. Totuşi, în îndeletnicirea criticii de texte, a apărut prima formă a spiritului critic modern, necunoscut evului mediu. De unde în veacurile acestei epoci istorice autoritatea textelor sacre sau profane, în forma în care putuseră ajunge la cunoştinţa contemporanilor, nu era supusă nici unei contestaţii, acum, odată cu lucrările filologice ale umaniştilor secolului al XV-lea, se introduce atitudinea rezervată şi prudentă

faţă de orice mărturie scrisă a trecutului, comparaţia izvoarelor între ele, deprinderea de a deosebi adevărul de fals. Se formează starea de spirit a unei îndoieli metodice, neîntemeiată pe vreo autoritate, în acelaşi timp curajoasă şi prudentă, punînd adevărul mai presus de orice : spiritul critic modern, temelia întregii dezvoltări a ştiinţei în epoca următoare. Unul din oamenii care au întrupat mai complet noul spirit critic a fost umanistul Lorenzo Valla, căruia un rival, Bartolomeo Tazzi, îi arunca într-o zi această apostrofă : „Nu respecţi nici persoanele, nici locurile, nici timpurile... Nu recunoşti nici autoritatea celor vii şi nici a celor morţi."

Numele lui Lorenzo Valla va mai reveni, în aceste pagini, într-o altă legătură de idei. Deocamdată îl reţinem, pentru a ilustra prin unele din acţiunile lui publice şi literare, spiritul critic al Renaşterii şi umanismului. Biografii lui Valla au descris uneori luptele lui : de pildă, aceea dusă prin scrieri polemice împotriva juristului din Pavia, Bartolo, pe care contemporanii îl numeau uneori : „lumină, stea şi oglindă a jurisprudenţei, coloană a adevărului, oracol al lui Apollon". Bartolo era, printre altele, autorul unui tratat care purta titlul : *Despre controversa juridică dintre Fecioara Maria şi Satana, condusă de domnul nostru Isus Cristos*. Valla arată, în două epistole adresate unor jurişti ai vremii, ignoranţa şi impostura profesorului din Pavia. După o veche legendă, stăpînirile teritoriale ale papilor s-ar fi întemeiat pe faptul că împăratul Constantin ar fi dăruit papei Silvestru, după ce acesta îl vindecase de lepră, teritoriile Romei, ale Neapolului şi Siciliei, ale întregii Italii, ale Galiei, Spaniei şi, în general, ale întregului Occident. O aluzie la această legendă se mai găseşte în Dante *(Infernul*, XVII, 94 urm.), pusă în gura lui Guido da Montefeltro, care îl acuză pe papa Bonifaciu VIII :

Ma come Constantin chiese Silvestro
Dentro Siratti, a guarir della lebbre
Così mi chiese questi per maestro
A guarir della sua superba febbre.

(Ci, cum cheamă Cezarul pe Silvestru
De la Soract de lepră ca să-l spele
Aşa el m-a chemat ca pe-un maestru,
Să-l scap de-ale trufiei friguri rele.)[1]

Temelia acestei legende era o pretinsă apostilă pe un exemplar din *Decretele* lui Constantin, probabil o interpolaţie făcută cu trei sau patru secole după Silvestru. Dealtfel, cronica pontificatului lui Silvestru, *Gesta Silvestri,* nu conţinea nimic în legătură cu pretinsa donaţie a lui Constantin. În *De donatione Constantini*[2] (1440), Valla spulberă falsa legendă şi denunţă impostura. Nu mai puţin renumită a rămas polemica lui Valla cu predicatorul franciscan Antonio da Bitonto, cunoscut prigonitor al „ereticilor". Fra Antonio pretindea că cele douăsprezece articole ale aşa-zisului „simbol al apostolilor" erau opera celor doisprezece apostoli. Credinţa acesta se sprijinea pe o veche legendă, a cărei netemeinicie fusese arătată încă din 1438 la Conciliul din Ferrara. Se afla, desigur, pentru a sprijini vechea legendă, un pasaj într-un decret al lui Gratian, pe care Antonio da Bitonto îl invoca în sprijinul afirmaţiei sale. Valla găseşte însă o variantă a vechiului manuscris al decretului şi dă pasajului uitat o altă interpretare. Polemica cu predicatorul franciscan îl duce la un moment dat pe Valla în faţa inchizitorului, dar convingerea umanistului, formată prin critica textelor, rămîne tare. Aceeaşi fermitate o arată Valla atunci cînd dovedeşte lipsa de autenticitate a unei pretinse scrisori a lui Abgar din Eddessa către Isus şi a răspunsului acestuia. Valla este, în fine, fundatorul criticii biblice. Comparînd textul *Vulgatei,* versiunea oficială a textelor sacre în biserica romană, cu originalul grec al *Noului Testament,* umanistul italian pune în lumină diferitele abateri ale traducerii latine de la înţelesul originalului grec. Pe drumurile deschise de Valla se va dezvolta exegeza modernă. Întrupare a spiritului critic umanistic, Valla fixează figura învăţatului intrepid, puternic prin convingerile lui, formate în disciplina filologică, aşa cum o vor reprezenta în veacurile viitoare un Erasmus, un Pierre Bayle, un Voltaire.

[1] Traducerea de G. Coşbuc (n. ed.).
[2] Titlul complet : *De falso credita et emenuteta Constantini donatione* (n. ed.).

b) Noul concept al omului

Ideea despre om, pe care şi-o formează Renaşterea, este nouă în raport cu evul mediu, dar ea reia şi dezvoltă trăsăturile afirmate de antropologia antichităţii. Evul mediu a fost dominat de conceptul creştin al omului, definit de apostolul Pavel (*Corintieni,* I, 3, 16) : „Nu ştiţi că sînteţi templul Domnului şi că spiritul lui Dumnezeu locuieşte în voi ?" Renaşterea înţelege omul ca pe o fiinţă a naturii, aşa cum rezultase din mitul antic al lui Prometeu sau cum arătase Pliniu. Preocuparea cugetătorilor Renaşterii este să fixeze locul omului în natură, printre celelalte specii animale, dar, în acelaşi timp, de a stabili, în raport şi contrast cu animalele, excelenţa şi demnitatea lui.

Renaştera descoperă din nou demnitatea omului. Cîteva tratate ale Renaşterii poartă în titlu această expresie sau ceva asemănător cu ea. În 1486, un tînăr genial, în a cărui frumuseţe contemporanilor li se părea a recunoaşte nobleţea unei descendenţe divine, Pico della Mirandola, îşi scrie disertaţia sa *De hominis dignitate,* pe care dorea s-o pronunţe la Roma cu prilejul susţinerii celebrelor sale teze. Printre motivele antropologice cunoscute mai demult, apar unele idei noi, destinate unei lungi perpetuări. Omul, spune Pico, nu este legat nici de un loc, nici de o formă anumită, desigur pentru a-şi da singur forma pe care ar dori-o, obţinînd astfel favoarea de a se putea ridica deasupra tuturor creaturilor, dar şi riscul de a coborî sub nivelul oricăreia din ele. Dumnezeu vorbeşte lui Adam : „Nu ţi-am dat, o Adame, nici aşezare determinată, nici chip propriu, nici bunuri pe seama ta, pentru ca să poţi dobîndi şi poseda locul, faţa şi bunurile pe care le-ai putea rîvni şi pe care le-ai putea poseda după voinţa şi propria ta socoteală. Natura celorlalte fiinţe a fost hotărîtă prin legile pe care i le-am prescris şi am ţinut-o prin acestea în marginile ei fixe. Tu însă nu eşti constrîns de nici o limită cu neputinţă

de trecut, ci după propria ta voință liberă, pe care am încredințat-o mîinilor tale, poți să-ți prescrii singur natura ta. Te-am pus în mijlocul lumii pentru a privi cu ușurință în jurul tău și pentru a putea înțelege ce se petrece în ea. Nu te-am făcut ceresc, nici terestru, nici muritor, nici nemuritor, pentru ca să poți deveni, cu deplină libertate și cinste, propriul sculptor și poet al formei pe care ai vrea să ți-o dai. Ai putea degenera în ființe inferioare și brute, sau poți să te înalți în lumea superioară a celor divine, după singura hotărîre a spiritului tău." Pentru a întrebuința o expresie folosită uneori în filozofie, Pico della Mirandola afirmă existența unei zone de indeterminare care se întinde în jurul ființei omului. Înălțările și căderile omului — spunea el — sînt rezultatul indeterminării sale, al împrejurării că, printre creaturi, el este singura care nu este legată de fatalitățile unei forme unice și fixe. Libertatea omului este pricina măreției și mizeriei sale. Omul este creatorul destinului său. Iată un sunet nou în simfonie. Antichitatea nu l-a cunoscut. Pentru antichitate, omul este un element determinat al Cosmosului, deținînd un loc necesar armoniei acestuia, pe care omul nu putea avea altă menire mai înaltă decît a o realiza în sine. Omul putea reflecta armonia universului, dar n-o putea spori, el nu putea adăuga nimic realității. Credința în valoarea creatoare a destinului omenesc este semnul unei transformări profunde în concepția despre sine a omului modern. Marsilio Ficino, unul din întemeietorii Academiei Platonice din Florența, susține în *Theologia platonica* (XIII, 3) că, în timp ce imutabilitatea este legea fatală a naturii inferioare, schimbarea și progresul sînt consecința libertății umane. Oamenii să nu fie deci sclavii, ci emulii naturii, *non servi simus naturae sed aemuli*. Puterea creatoare a libertății umane este deopotrivă cu a naturii. Omul îmbogățește necontenit curpinsul realității. Alteori el reia operele naturii, le corijează și le perfecționează : *naturae inferioris opera perficit, corrigit et emendat*. În romanul alegoric al lui Giordano Bruno, *Spaccio della bestia trionfante*, 1584, facultatea omului de a spori conținutul realității este afirmată încă o dată : „Zeii au dat omului intelectul și mîinile și l-au făcut asemănător cu ei, acordîndu-i, dea-

supra celorlalte animale, facultatea care consistă în a lucra nu numai după natură și obișnuință, dar și în afară de acestea, formînd sau putînd să alcătuiască alte naturi, alte procese, alte orînduiri cu spiritul său, cu acea libertate fără de care n-ar avea zisa asemănare și nu și-ar păstra situația de zeu al pămîntului". [1]

Toate motivele antropologiei antice și ale Renașterii revin, către sfîrșitul acestei epoci, la Tommaso Campanella, *Del senso delle cose* [2] (II, 25). Debilitatea naturală a omului este deplînsă cu accente care amintesc pe Platon și Plinius [3] : „Omul se naște gol, neînarmat, cu puține în-

[1] Compară motivul libertății creatoare, prin care omul continuă și perfecționează lucrarea divină la G. Manetti, *De dignitate et excellentia hominis*, 1452, publicată abia în 1532.

[2] Titlul complet : *Del senso delle cose e della magia* (n. ed.).

[3] Compară în Plinius, *Historia naturalis* (VII, 1) : „Este drept a începe studiul nostru prin om, pentru care natura pare a fi propus tot restul. Unor daruri atît de mari ea i-a opus însă compensații foarte crude, încît ne putem îndoi dacă natura a fost pentru om o mamă bună sau nemiloasă mamă vitrigă. Mai întîi, omul este singurul animal care se îmbracă pe seama celorlalte. Celorlalte animale, li s-au dat ca vestminte felurite acoperăminte, scoici, piei, țepi, coarne, peri, puf, pene, lînă, plăci. Chiar trunchiul copacilor a fost păzit de frig și de căldură uneori printr-o îndoită coajă. Omul este singurul pe care natura îl azvîrle în ziua nașterii sale gol, pe pămîntul gol, lăsîndu-l îndată pradă gemetelor și plînsetelor. Nici un alt animal nu este condamnat la lacrimi din prima zi a vieții sale. Cît despre rîs, pe Hercule ! însuși rîsul cel mai precoce și mai nativ nu este acordat nici unui copil înainte de a patruzecea zi a vieții sale. După ce a luat cunoștință de lumină, legături de care sînt scutite chiar animalele născute în sclavie, îi cuprind membrele și le înfășoară strîns. Fericită naștere ! Iată-l întins, cu mîinile și picioarele legate, plîngînd, pe acela care trebuie să comande tuturor ființelor. Iată-l începîndu-și viața prin chinuri, fără a fi făcut altă greșeală decît aceea de a fi venit pe lume ! Ce nebunie, după astfel de începuturi, de a-ți acorda drepturi la orgoliu ! La primele manifestări ale puterii proprii, odată cu primele binefaceri ale timpului care se scurge, omul devine asemănător cu un patruped. Cît timp îi va mai trebui pentru a dobîndi mersul unui om, pentru a ajunge să glăsuiască, să sfarme alimentele cu gura, cît timp mai trebuie să treacă pînă să-i dispară zvîcnelile din moalele capului, semnul celei mai mari slăbiciuni printre toate speciile animale ? Adăugați bolile și toate acele remedii pe care noi flagele le fac adeseori inutile. Animalele sînt conduse de ins-

demînări, plăpînd, fără să știe să se hrănească, nici să se ajute, în timp ce celelalte animale îmbrăcate cu solzi, cu pene, cu piele, înarmate cu dinți, cu coarne, cu țepi, cu unghii, cu gheare, cu cioc, știu îndată să umble, să mănînce și să se ajute". Urmează motivul, de asemenea antic, al omului ca rege al creației : „În puțină vreme, omul învinge toate animalele și se îmbracă cu pielea lor, le folosește puterea ca pe a sa, se îmbracă cu aur, cu argint și cu fier, înoată în mare, zboară prin aer ca Dedal, aleargă pe pămînt cu picioarele sale și ale animalelor, umblă pe apă învingînd undele mîndre și vînturile dușmănoase, ca un domn al mării ; stăpînește toate metalele spre folosul său și le înmlădiază. Abate copacii, face din ei nave, case, aprinde cu ei focul, le mănîncă fructele, se servește de frunzele și de florile lor pentru a se desfăta și pentru a se lecui ; întrebuințează pietrele, munții, pădurile după gustul său ; și pare a fi stăpînul lumii întregi, nu numai al animalelor. Ce animal puternic și înțelept ar fi putut face ce a izbutit omul, neînarmat, gol, slab și timid, sau numai o mică parte din ce a făcut el ?" Explicația puterii și dominației omului stă în aceea că, pe cînd celelalte animale dispun de o singură îndemînare, omul dispune de toate îndemînările și că, învățîndu-le de la ele, poate să le dezvolte și să le îmbunătățească. Varietatea activităților omului și caracterul său ameliorabil alcătuiesc îndoita rațiune a regalității umane : „Îmi veți spune — scrie Campanella — că albinele își fac state, ca și omul, că elefanții au religie ; că păianjenii țes o pînză mai subțire decît o poate țese omul ; că alte animale își construiesc cuiburi și că altele se pricep să poarte războiul cu iscusință. Eu însă vă voi răspunde că tot ce fac animalele poate face și omul și încă mai bine ; că el instituie state, face legi și cetăți, temple, religii ; tămădu-

tinctele lor ; unele dispun de o fugă rapidă, de un zbor năvalnic, altele știu să înoate ; numai omul nu știe nimic fără a fi învățat, nici să vorbească, el nu știe decît să plîngă. Din această pricină, mai mulți au socotit că ar fi fost mai bine pentru om să nu se nască sau să dispară cît mai curînd." Întunecatul și sarcasticul tablou prezintă în om o ființă debilă, nenorocită și artificială, făcută totuși să stăpînească întreaga natură, care stă la dispoziția lui.

iește mai bine decît cîinii ibici și decît hipopotamul și că în timp ce oricare animal este bun pentru un singur lucru, el este bun pentru o mie. Mai mult, lațurile cu care prinde păsările sînt deopotrivă cu ale păianjenului, locuințele sale sînt ca ale albinei, se războiește ca peștii și cocorii ; primește exemplul tuturor și le îmbunătățește toate artele și îndemînările. Învinge forța elefantului care poartă pe spatele său un turn plin cu oameni, îl domină și-l comandă. Focul este apoi marea descoperire a omului. Nici un animal, chiar cînd are mîini, ca ursul și maimuța, nu știe să întrebuințeze focul, nici să-l stingă, nici să-l primească din soare sau să-l smulgă din pietre, să-l întețească, să înmlădieze cu el metalele, să coacă bucatele și să producă sunete și lumini." Dar printre toate minunile îndemînărilor și descoperirilor omenești, este una care a izbit mai puternic cugetarea Renașterii și a contribuit mai mult să dezvolte conceptul său despre om. Aceasta este știința astronomică, îmbogățită mult în aceeași vreme. Cu mai bine de un secol și jumătate în urmă, Manetti lăudase geniul astrologic al omului, referindu-se desigur la cuceririle lui în antichitate : „Astrologii, considerînd cu mare atenție mișcările și întoarcerile stelelor, locul și orbitele zodiilor și planetelor au ajuns la o asemenea cunoaștere a lor, încît pot prezice cu mult timp înainte eclipsele și defecțiunile soarelui și ale lunii, după cum pot cunoaște din vreme cum vor fi recoltele de grîu și de ulei, îmbelșugarea vinului și sărăcia". Campanella trăise însă puternica emoție astronomică a descoperirilor mai noi. În 1543 apăruse opera lui Copernic *De revolutionibus orbium coelestium libri* și secolul vibrase în întregime de revelațiile ei. Marile nume ale epocii sînt acelea ale lui Kepler, Tycho Brache, Galilei, care înalță geniul calculației și puterea inteligenței omenești pînă la măsura universului. Campanella culege aceste ecouri și îmbogățește cu ele icoana omului : „Astronomia ne arată pe omul ceresc, ca unul care privește în sus și măsoară mărimea stelelor, numără mișcările lor și pe cele ce nu le vede le închipuie, cu epiciclurile și excentricele lor ; și socotelile lui sînt atît de juste, încît omul pare nu numai cunoscător, dar oarecum un meșteșugar al cerului. Și, în marea felurime a opiniilor sale asupra modelului și principiilor lucrurilor,

se arată deopotrivă divinitatea sa, care pe atîtea căi se îndreaptă către cunoştinţa Creatorului. Şi ceea ce este încă de mirare, ştie cînd se produc eclipsele şi le poate prevesti cu o mie de secole mai înainte, ca şi conjugările şi înfăţişările tuturor stelelor, natura şi numele lor, cometele, semnele şi influenţele, acelea ce se produc pe pămînt, în apă, în aer; vremea solstiţiilor şi a echinoxurilor, apogeele şi excentrităţile, pe care le precizează cu exactitatea unui fir de păr; şi cînd Dumnezeu schimbă ceva în cer, omul bagă de seamă şi notează anomalia şi iregularitatea; neostenit ridică table noi şi indice de lucruri foarte îndepărtate, şi cunoaşte prin raţiune nu numai moartea şi viaţa omului dar a tuturor animalelor, a statelor şi domniilor, ba chiar a lumii întregi, care urmează să piară prin foc." În portretul omului, aşa cum îl zugrăveşte Campanella, se îmbină reprezentarea lui *homo faber* cu aceea a lui *homo sapiens,* iar acesta din urmă creşte prin tot ce-i aduc descoperirile minunate ale ştiinţei noi (pe care n-o distinge, dealtfel, cu totul de vechea astrologie).

c) Reluarea tradiţiilor materialiste ale antichităţii

S-ar putea deosebi două direcţii ale cugetării Renaşterii: una din ele este retorico-filozofică, cealaltă este ştiinţifică. Îi datorim celei dintîi creaţiunea spiritului critic modern, ca şi noul concept al omului. Datorim celei de-a doua din aceste direcţii aşezarea bazelor ştiinţei moderne. Această din urmă orientare a cugetării Renaşterii dezvoltă elementele materialismului antic, primeşte moştenirea lui Epicur şi a lui Lucreţiu.

Se înţelege că, în secolele evului mediu, renumele lui Epicur n-a putut fi dintre cele mai bune. Dante îl întîlneşte pe marele filozof materialist antic în cercul în care se chinuiesc ereticii (*Infernul,* c. X). Iată povestirea întîlnirii poetului florentin, identificat întru totul cu idealurile spirituale ale evului mediu, cu Epicur şi discipolii lui, tăgăduitori deopotrivă ai nemuririi sufletului:

Urmam acum îngustei cărărui
Ce e-ntre zid şi focul făr' de fine,
Maestrul meu şi eu, în urma lui.

— O, nalte geniu ce mă porţi cu tine
Prin căile impii cum ţie-ţi place,
Vorbeşte — am zis — şi-alină doru-n mine.

Putem vedea pe-acel popor ce zace
Aci-n sicrie? căci păzite nu-s
Şi toate-şi au deschise-a lor capace

— Închide-se-vor toate — el mi-a spus —
Din Iosafat cînd s-or întoarce iară
Tot insu-n trupul ce-l avuse sus.

De-această parte-un cimitir separă
Pe toţi, cu Epicur şi-ai săi ciraci,
Cari sufletul prin trup îl fac să piară.

Iar altor întrebări ce mi le faci
Răspuns avea-vei chiar aci-n genune
Ca şi dorinţii acelei ce mi-o taci.

Epicur, tăgăduitorul sufletului nemuritor, suportă deci pedeapsa zacerii într-un sicriu deschis, pînă la judecata din urmă. Printre discipolii săi, Dante recunoaşte pe Farinata degli Uberti, conducătorul florentin al ghibelinilor, care trecea drept ateu pentru că combătuse pe adepţii papei, pe guelfi, apoi pe Cavalcante dei Cavalcanti, tatăl poetului Guido Cavalcanti, un alt guelf; în fine, pe împăratul Frederic II, stăpînitorul Siciliei, acel care primise la curtea sa pe trubadurii provensali, refugiaţi în timpul expediţiei contra albigenzilor şi care încurajase ştiinţa materialistă averroistică, propagată de medicii şi filozofii arabi şi evrei. Frederic II trecea drept incarnarea spiritului materialist şi ateu şi numele lui era pronunţat cu cutremurare, ca, dealtfel, al tuturor acelora care, într-un fel oarecare, se manifestaseră ca atei şi materialişti. Condamnarea veşnică la care-i meneşte Dante este unul din documentele cele mai expresive ale vremii, ale acelei vremi în care spiritualismul creştin era încă tendinţa dominantă.

Punctul acesta de vedere începe să se schimbe chiar în generaţia următoare lui Dante, iar numele lui Epicur

nu mai este pronunțat cu aceeași oroare. Interesante sînt, în această privință, considerațiile lui Boccaccio în *Comentariul asupra lui Dante,* în care autorul, deși pare a continua să regrete materialismul și hedonismul lui Epicur, încearcă cel puțin să salveze moralitatea marelui filozof: „Epicur, scrie Boccaccio, a fost un foarte celebru filozof și un om foarte moral și venerabil din timpul lui Filip, regele Macedoniei și tatăl lui Alexandru. Este drept că Epicur avea uneori opinii perverse și detestabile, deoarece el nega eternitatea sufletului, care ar muri împreună cu corpul, așa cum fac sufletele animalelor brute. Mai credea că suprema fericire stă în plăcerile carnale, acelea care satisfac poftele simțurilor, după cum ochiului îi place să vadă, urechii să audă, mîinilor să atingă și limbii să guste. Mulți sînt de părere că acest filozof a fost un om plin de lăcomie, dar această părere nu este deloc adevărată, căci nimeni n-a fost mai cumpătat decît el."

Împotrivirea față de Epicur și doctrina lui descrește în generația următoare, a umaniștilor. Materialismul și hedonismul de inspirație epicureică găsesc tot mai mulți adepți. Printre aceștia, Lorenzo Valla dă monumentul cel mai de seamă al noului curent. În dialogul *De voluptate ac de vero bono* (1429), Valla face să converseze mai multe notabilități ale vremii sale, umaniști și poeți. Unul din aceștia este Leonardo Bruni, vestit secretar apostolic, jurist și istoric al Romei și al Florenței, biograf al lui Dante și Petrarca, traducător al mai multor autori greci. Celălalt convorbitor este Antonio Beccadelli, cunoscut și sub numele de Il Panormita (de la Palermo), curtean al regelui Alfons de Aragon al Neapolelui, întemeietor al Academiei napolitane, istoric al regelui său și poet latin, depășind în această din urmă calitate marginile decenței, ca în poemul său *Hermaphroditus,* adeseori atacat din această pricină. Leonardo Bruni este, în dialogul lui Valla, reprezentantul moralei stoice. Virtutea, nu plăcerea, este scopul suprem al vieții, arată Bruni. Îi răspunde Panormita, pătruns de ideile epicureismului și vorbind desigur în numele lui Valla. Este adevărat că Panormita nu este de acord cu atomismul lui Epicur, în sensul că nu admite ipoteza formării lucrurilor materiale prin asocierea

întîmplătoare a atomilor. Panormita admite providența divină; dar el o face să coincidă cu natura în întregul ei. Anticipînd una din maximele fundamentale ale lui Spinoza, Panormita identifică conceptul divinității cu acel al naturii: *Idem est enim natura quod Deus, aut fere idem.* Tot ce face natura este sfînt sau vrednic de laudă: *Quod natura finxit atque formavit, id nisi sanctum laudabilemque esse non posse.* Binele moral este conformitatea cu natura, și supremul bine este rezultatul acestei conformități, adică plăcerea. Virtutea, proclamată de stoici ca supremul bine, nu este altceva decît un instrument al plăcerii. Astfel, printre diferitele aspecte ale virtuții, cumpătarea este renunțarea la o plăcere prezentă pentru a obține o plăcere viitoare superioară și pentru a o prelungi pe aceasta, dreptatea constă în a da fiecăruia ce i se cuvine pentru a asigura făptuitorului dreptății respectul și stima generală, prudența constă în a ocoli ceea ce ți-ar putea face rău și pentru a-ți păstra tihna plăcută etc[1].

Ideile lui Valla, afirmate prin gura lui Panormita, sînt deci ideile lui Epicur, cunoscute de umanismul italian nu din izvorul original, ci din scrierile lui Cicero. Un alt izvor pentru cunoașterea ideilor epicureice devine, în aceeași epocă, poemul lui Lucrețiu, *De rerum natura.* Poggio descoperise în 1417 un manuscris al poemului lui Lucrețiu, pe care îl copiază și-l trimite apoi lui Niccolò Niccoli, care îl copiază la rîndul său *(Codex Laurentianus).* Roadele cele mai importante ale noii inițieri epicureice, filtrate prin Lucrețiu, le întîmpinăm însă abia în secolul următor, în operele epocale ale lui Giordano Bruno, *De la causa, principio et uno,* 1584 *Del' infinito universo et mondi.* Există totuși deosebiri importante între ideile lui Epicur, Lucrețiu și acelea ale lui Bruno. Astfel, pe cînd Lucrețiu și maestrul lui afirmaseră că obiectele materiale se formează prin agregarea întîmplătoare și mecanică a atomilor, Giordano Bruno este de părere că infinita varietate a formelor se produce

[1] Asupra numeroaselor ecouri epicuriene în umanism, vezi G. Saitta, *La rivendicazione d'Epicuro nell'umanismo,* în *Filosofia italiana in umanismo,* Venezia, 1920, p. 55 și urm.

prin spontaneitatea materiei, care din acest punct de vedere se aseamănă cu „femeia care stă să nască și prin eforturile ei convulsive, împinge copilul în afară de sînul ei". Modul de producere a obiectelor materiale nu este agregarea, așa cum ne învățase materialismul antic, ci separarea și dezvoltarea : vedere ingenioasă care anticipează pe aceea a evoluționismului modern. „Natura, scrie Bruno, nu-și produce operele pe cale de acumulare, ci prin separare și dezvoltare. Astfel ne-au învățat cei mai înțelepți dintre greci și Moise însuși, atunci cînd descriind nașterea lucrurilor, face astfel să vorbească pe ființa activă și universală." „Pămîntul să producă ființe vii, apa să producă ființe vii, adică materia să le producă." Materia conține deci toate obiectele materiale, chiar și pe cele vii, pe care le dezvoltă din sine însăși separîndu-le din unitatea și confuzia lor primitivă. Întocmai ca Epicur și Lucrețiu, Giordano Bruno este un adept al ideii infinității universului. Această idee a fost una din acelea care au trezit mai multe opoziții în Renaștere. Petrarca o considera încă drept cea mai nebunească dintre ideile oamenilor, *il massimo della pazzia*. Cum ar putea fi universul infinit dacă Dumnezeu l-a creat și dacă se mărginește deci prin creatorul lui ? Bruno afirmă totuși această idee și îi dă o expresie în lirica lui. Într-o strofă din *Gli heroici furori* evocă zborul cosmic al poetului prin infinitatea universului, așa cum o vor face mai tîrziu Milton *(Paradisul pierdut)*, Hugo *(La fin de Satan)* și Eminescu *(Luceafărul)*:

Îmi întind aripile sigure în văzduh
Și nu mă sperie ziduri de cristal sau sticlă
Ci tai în zbor cerurile și mă avînt
Și-n timp ce de pe zborul meu pe altele mă ridic
Și prin etericul cîmp dincolo străbat,
Ceea ce alții de departe văd, eu în urmă las.

Întreaga știință modernă a construit pe temeliile așternute de materialismul Renașerii. Aceste temelii s-au consolidat prin însușirea materialismului antic, față de care spiritele cele mai înaintate ale vremii își păstrează, dealtfel, independența lor, ca atunci cînd Giordano Bruno afirmă spontaneitatea materiei și întrezărește evoluționismul modern, formînd conceptul separării (diferențierii) și al dezvoltării. Giordano Bruno a exprimat o dată poziția independenței lui față de izvoarele antice ale culturii sale. Într-altă scriere a sa, în dialogurile filozofice grupate sub titlul *La Cena delle ceneri* (1584), după ce combate încă o dată conceptul aristotelician al naturii ca simplă posibilitate vidă, și după ce se ridică împotriva înțelegerii universului ca un nucleu central înconjurat de o periferie celestă, înțelegere care favoriza reprezentarea dualistă a opoziției dintre pămînt și cer și făcea imposibilă concepția, constitutivă pentru întreaga știință modernă, despre unitatea și infinitatea universului, Bruno ajunge să precizeze poziția sa față de antichitate. Este amintită maxima cuprinsă în *Cartea lui Iov* (XII, 12) : *in antiquis est sapientia et in multo tempore prudentia.*[1] Un personaj, Teofilo, o comentează : „Dacă veți înțelege bine această vorbă veți vedea că... noi sîntem bătrînii și că avem o vîrstă mai înaintată decît predecesorii noștri". Anticii sîntem noi ! Știința noastră este mai întinsă și mai bogată decît a celor vechi. Se cuvine deci să ne păstrăm neatîrnarea față de izvoarele antice ale culturii noastre. Odată cu cîștigarea acestui punct de vedere, poziția primilor umaniști, adică a tuturor acelor învățați ai secolului al XV-lea și al XVI-lea, care nu fixau cercetării lor o țintă mai înaltă decît restaurarea culturii antice, acea poziție este, de fapt, depășită. Fr. Bacon, la începutul secolului al XVII-lea, și susținătorii modernilor în Franța, la sfîrșitul aceluiași veac, își vor aduce aminte de observația lui Bruno. Burghezia modernă, apărută în împrejurările specifice ale Renașterii, are nevoie de o înțelegere științifică a lumii, în care se îngroapă toate conceptele fundamentale ale feudalității, adică ale aristotelismului scolastic. Alianța ideologică cu antichitatea ajutase pe cugetători să-și formeze noua concepție despre lume. Dar, pe măsură ce

[1] *Biblia* lui Șerban traduce : „În multă vreme este înțelepciunea, iar în multă viață este știința".

această concepție se încheagă, se simte nevoia limitării influenței antice. Atașamentul umanistic față de antichitate începe atunci să diminueze. Giordano Bruno reprezintă acest moment. Cultura antică va fi totuși folosită și mai tîrziu, în alte momente și în raport cu alte nevoi.

1957

DIN ISTORIA UNEI TEME POETICE : LUMEA CA TEATRU

De unde vine comparația lumii cu teatrul și a oamenilor cu actorii care își joacă rolurile lor pe scena lumii ? Această comparație cu o răspîndire atît de mare în istoria literaturii universale, reluată necontenit, dar totdeauna într-un spirit deosebit, în acord cu tendințele felurite ale societăților care au folosit-o, provine din antichitatea cea mai îndepărtată. A utilizat-o, poate printre cei dintîi, Antisthene, discipolul lui Socrate și al sofiștilor, întemeietorul școlii filozofice a cinicilor. Izvoarele ne-o arată, în tot cazul, în vorbirea cinicilor, de pildă a lui Bion din Boristhene, care, într-una din diatribele lui, conservate în *Florilegiul* lui Stobeu, spunea : „Întocmai cum bunul actor joacă bine rolul pe care poetul i-l distribuie, tot astfel omul de treabă se cuvine să joace cu potriveală rolul rezervat lui de soartă. Soarta se aseamănă cu poetul care creează cînd un rol de frunte, cînd unul de a doua mînă, cînd rolul unui cerșetor." Aceeași comparație vine să ilustreze și unele din ideile stoicilor deoarece Ariston din Chios, după cum ne informează Diogene Laertius (VII), susținea că binele suveran consistă în a trăi la egală distanță de viciu și virtute, ferindu-te să te înclini către unul sau către cealaltă, păstrînd totdeauna față de ambele aceeași indiferență, căci „înțeleptul seamănă cu bunul actor care își joacă rolul în chip cuviincios, fie acesta rolul lui Thersites, fie al lui Agamemnon". Stoicii au dat o întinsă folosință renumitei comparații. Ajuns la Roma,

stoicismul o impunea lumii, odată cu tendința lui potrivnică oricărei schimbări a orînduirii sociale. În *Manualul* (af. 17, cf. af. 37) său, Epictet scrie : „Nu uita că ești un actor, într-o dramă aleasă de cineva mai mare decît tine. Vei juca puțin, dacă a ales-o scurtă, mult dacă a ales-o lungă. Ți-a împărțit rolul unui sărac ? Joacă-l bine, cu tot farmecul lui. Ți-a căzut rolul șchiopului, al magistratului, al plebeului ? Aceeași datorie. Căci atîta e al tău : să joci frumos rolul primit. Dar alegerea nu e treaba ta." Marc Aureliu, împăratul filozof, reia de mai multe ori comparația vieții cu teatrul, pentru a-și exprima melancolia în fața spectacolului monoton al existenței și pentru a propune resemnarea în fața lui, în locul tendinței de a-l înălța prin transformarea stărilor de lucruri care provoacă melancolia lui : „Cum de la o vreme te prinde dezgustul de un spectacol, în care se repetă mereu aceleași și aceleași lucruri, devenind astfel nesuferit, așa și cu viața aceasta. De sus pînă jos, toate la fel, și din același izvor. Dar pînă cînd ?" (VI, 46). Varietatea istorică este pentru Marc Aureliu deopotrivă cu întruparea prin alți actori a unui spectacol unic : „De meditat mereu cum toate cîte sînt acum, așa au fost și înainte, și de luat aminte că așa vor fi și în viitor. De avut sub ochi toate dramele și scenele identice pe care le cunoști din experiența ta ori din istoria veche ca, bunăoară, toată curtea lui Adrian, a lui Antoniu, a lui Alexandru, a lui Filip, a lui Cresus : căci toate sînt aceeași piesă, dar cu alți actori" (X, 27). Spectacolul teatral, după părerea atît de puțin favorabilă schimbării a lui Marc Aureliu, trebuie să întărească resemnarea în fața soartei ineluctabile. „Cel dintîi lucru ce învață omul asistînd la o tragedie este deprinderea cu gîndul că ceea ce trebuie să fie nu se poate evita în nici un chip și că ceea ce este frumos pe scena mică a teatrului, nu poate fi urît pe marea scenă a lumii. Căci tot ce se întîmplă pe aceasta, este scris de mai înainte și oricît ar striga actorul : «oh, Doamne, Doamne» el trebuie să se plece și să sufere pînă la capăt rolul ce i-a fost încredințat" (XI, 6).[1]

[1] Pentru textele lui Epictet și Marc Aureliu, folosesc traducerile lui C. Fedeleș.

Comparația vieții cu teatrul și a oamenilor cu actorii este deci un bun literar comun al școlilor filozofice din epoca declinului civilizației antice, cînd grecii care trebuiseră să accepte jugul macedonean sau romanii contemporani cu marile nenorociri ale epocii imperiale căutau noi motive de a trăi, o justificare a existenței devenite atît de greu de suportat. Ce recomandă filozofii cinici, sceptici și stoici omenirii care traversează, în acea lungă epocă, una din cele mai adînci crize morale ale istoriei ? Ei recomandă, fie indiferența actorului față de rolul încredințat lui, fie resemnarea față de soarta care a impus omului, fără a-l consulta, felul participării lui pe scena lumii. În perspectiva comparației lumii cu teatrul, în întrebuințarea pe care i-o dau stoicii, stă deci ideea providenței divine cu o însemnătate atît de mare în gîndirea stoică. Comparația lumii cu teatrul este deci nu numai expresia melancoliei în care amurgește antichitatea către finele ei, dar și a unei stări de suflet dezarmate, înclinate să confirme și să accepte orînduirea lumii. Lumea poate rămîne așa cum este, cu sclavii, nedreptățiții, săracii și toți suferitorii ei, deoarece nimeni nu are puterea să schimbe rolul ce i-a fost impus. Rareori o stare de spirit mai puțin revoluționară, mai împăcată cu ordinea stabilită de opresiune, a fost exprimată în vreuna din marile comparații sau metafore ale literaturii universale.[1]

Creștinismul a reluat comparația, ca pe atîtea alte motive literare ale antichității. Cercetătorul italian A. Farinelli (în *La Vita è un sogno*, I, 1916, p. 75) o semnalează în satirele lui Jacopone da Todi, misticul medieval. Un imn religios din aceeași vreme cînta :

[1] Aceeași stare de suflet inspirată de acceptarea pasivă a universului, în secolul II, la Plotin, *Enneade*, III, 2, 17 : „Ceea ce se poate tăgădui nu este existența răilor, dar că răutatea ar proveni de la ei înșiși... Dealtfel, dacă oamenii de bine și răul își au locurile lor, lucrul este întocmai ca într-o dramă, în care autorul desemnează fiecăruia rolul său, slujindu-se de actorii avuți la dispoziție... Tot astfel există în univers un loc potrivit celui bun și altul potrivit celui rău... În drama adevărată, pe care oamenii înzestrați o imită numai în parte, sufletul este actorul și ei își primește rolul de la poetul universului."

Totum evanuit
Ut nos, ut nebula,
Ut breve theatrum
Ut brevis fabula.

Sicut breve festum
Est mundi gloria,
Vel breve somnium
Sunt eius gaudia.

(Totul se mistuie
Ca noi, ca negura,
Ca scurtul spectacol,
Ca scurta povestire.

Ca o serbare scurtă
E slava acestei lumi,
Ca visul trecător
Sînt bucuriile ei).

Deşi evul mediu n-a ignorat tema literară a lumii ca teatru, totuşi, pentru a găsi o epocă în care putem urmări mai limpede felul creştinismului de a utiliza renumita comparaţie şi semnificaţia particulară dată ei, trebuie să ajungem la secolul al XVI-lea. Aproape toţi marii scriitori şi poeţi ai Renaşterii, în faza declinului ei şi a barocului, o întrebuinţează pentru a da expresie sensibilităţii vremii. O întîmpinăm mai întîi la poeţii Contrareformei, în Spania. În comedia lui Lope de Vega, *Con su pan se lo coma (Descurcă-te cum poţi)*, Celio, un ţăran devenit curtean, se desparte de regele său pentru a-şi relua vechiul lui loc în lume :

În teatrul ăstei lumi
Am fost un băiat de ţară
În întîiul act al piesei ;
Rolul de curtean jucat-am
În al doilea act, sfîrşit.
A venit la rînd al treilea
Şi ţăran vreau să fiu iarăşi.
Lepăd hainele de curte
Căci mi-e dat să joc mai bine

Astfel cum sînt din născare.
Face-ţi-mă slobod, masca
Ce mi-aţi dat n-o purtam bine,
Mult mai bine-mi vine aceea
De ţăran : este doar rolul
Învăţat de mine-n leagăn.
M-am căznit să fiu un altul,
Daţi-mi drumul, şi iertare !
Vreau să plec la mine-acasă
Liber în singurătate. [1]

Celio a jucat deci un rol pe scena lumii pentru că şi-a ieşit din firea lui adevărată. Lumea este un teatru şi oamenii poartă mască numai pentru că există curţi regale, adică locuri în care natura este împiedicată să se manifeste. Lope de Vega utilizează deci comparaţia moştenită din antichitate pentru a face evident contrastul dintre civilizaţia artificială şi firea adevărată şi pură : o idee pe care o aflăm în întreaga poezie pastorală a Renaşterii.

Veacul de aur a dat însă şi o altă semnificaţie temei a cărei dezvoltare o urmărim aici. Un poet a cărui activitate continuă pînă către mijlocul secolului al XVII-lea, renumitul Francisco de Quevedo y Villegas, a reluat tema în spiritul antichităţii : întreaga viaţă este spectacol şi toţi oamenii sînt actori. Numai că pentru Quevedo, autorul comediei jucate de toţi oamenii pe marea scenă a lumii nu este providenţa stoică, ci Dumnezeul creştin :

Să nu uitaţi că viaţa este teatru
Şi-ntreaga lume e o mare farsă,
Că-n orice clipă scena se transformă
Şi că sîntem actorii acestei piese.
De asemeni nu uita că Dumnezeu
A născocit subiectu-ntins al piesei,
A împărţit-o-n acte şi-a compus
Şi textu-ntreg şi rolurile toate.
Oricît de naltă este fapta noastră
O ţine-n mînă dramaturgul lumii.

---

[1] Ap. K. Vossler, *Romanische Dichter*, 1936, p. 110.

Acela care a dat, în literatura spaniolă, dezvoltarea cea mai întinsă metaforei lumii ca teatru a fost Don Pedro Calderón de la Barca, în misterul său dramatic *Marele teatru al lumii,* jucat mai întîi la Sevilla în 1675. Piesa începe cu un prolog, în care creatorul lumii, Meșterul, anunță înalta lui voință de a împărți rolurile lumii. Îi răspunde personajul alegoric Lumea, care va pune scena ei la dispoziția Creatorului. Ne găsim în lumea sufletelor neîntrupate. Unul din ele primește rolul unui rege, altul al unei femei frumoase, altul al unui bogat, altul al unui țăran, altul al unui cerșetor. Cerșetorul despre care vorbesc toate maximele antichității apare deci și aci. Acesta se revoltă. De ce să-i revie lui rolul sărăciei și al suferinței ? Meșterul moralizează pe rebel, cu o argumentare cunoscută lui Epictet : un cerșetor poate juca și el cu frumusețe rolul lui pe scena lumii. Cîrja cerșetorului poate fi tot atît de bine purtată ca sceptrul și coroana. Fiindcă întreaga viață nu este decît spectacol, cuvine-se să ne jucăm fiecare rolul cu simplitate și din toată inima. După ce va cădea cortina, regele și cerșetorul vor lua deopotrivă loc la ospățul Domnului și vor fi egali. Corul proslăvește hotărîrea divină.

Întreaga piesă pune în mișcare personaje alegorice, ca în moralitățile medievale. Legea invită actorii pe scenă. Apare vanitoasa Frumusețe și solitara Înțelepciune, care se despart după ce constată nepotrivirea firii lor. Bogatul anunță voința lui de a-și însuși toate bunurile lumii. Țăranul își căinează viața de osteneli, se plînge de greutatea birurilor apăsătoare, dar știe că mîna lui va împărți hrana necesară oricui și că fiecare va juca pînă la urmă rolul lui ! Mai amarnică este plîngerea Cerșetorului, înconjurat de cei de-o seamă cu el :

Care dintre muritori
A văzut mai grea năpastă
Ca a noastră ? Cel mai bun
Loc de-odihnă ni-este piatra.
Peste noi se desfășoară
Cerul ca un baldachin :
Iată căpătîiul nostru.

Cu arșița viețuim
Și cu asprul ger al iernii,
Foamea, setea ne trezesc.

Apare Regele, vestind că spada lui a fost făurită de divinitatea însăși. Este un rege absolutist și care, deopotrivă cu Carol Quintul, stăpînește toate pămînturile luminate de soare. Ce-i mai trebuie ? Cumpăna dreptății, îi răspunde Legea. Curtenii aclamă pe suveran. Apare din nou Cerșetorul, încercînd să obțină alinarea suferinței lui. Frumusețea se privește în oglindă și nu-l aude. Bogatul își întoarce privirile de la urîțenia și zdrențele milogului. Regele pune să alunge pe cerșetori ; a ordonat miniștrilor să le împartă pomeni. Țăranul sfătuiește pe Cerșetor să muncească, dar nu-i poate oferi nici o muncă. Înțelepciunea întinde atunci săracului o bucată de pîine. Bogatul se revoltă cînd vede cum sînt risipite bunuri pe care ar fi putut să le adune el. Înțelepciunea este apostrofată, dar o apără Regele. Se rostește Meșterul, care, întocmai ca teologii iezuiți ai epocii, proslăvește liberul arbitru, menit să înalțe pe om și să-i asigure fericirea în lumea de apoi. În timp ce conversația între curtenii regelui continuă, apare Moartea, salutată cu jubilare numai de Cerșetor. Toți curtenii Regelui trebuie să-și lepede darurile. Fiecare nu poate lua cu sine decît faptele lui bune, anunță Înțelepciunea, confirmînd doctrina oficială a bisericii, apărată în disputele teologice ale vremii de către iezuiți. În *Epilog,* Meșterul primește sufletele, dar vestește că va exclude de la masa ospățului său pe toți aceia care nu și-au jucat bine rolurile. Creatorul primește fără nici o greutate pe Cerșetor, pe călugărița cucernică, pe copilul nevinovat, mort înainte de a fi putut apărea pe scena lumii ; dar Bogatul este prăvălit în iad. Regele, Frumusețea, Înțelepciunea, Țăranul sînt poftiți la masa Domnului și ospătați de el. Legea intonează imnul ei :

Învățați că-ntreaga viață
E un joc privit de Domnul.
Căutați ca rolul vostru,
Împărțit de Creator,
Să-l jucați cum se cuvine !
Tatăl nostru cel din ceruri

Priveghează teatrul lumii,
Faceți pururi faptă dreaptă ;
Domnul să vă aibă-n pază !

Milostenia divină arată deci îndurare, în misterul lui Calderón, și Frumuseții, cu toată vanitatea ei, și Țăranului muncitor, cu toată asprimea lui în pornirea spre cîștig, și Înțelepciunii, care a interpretat necontenit voința divină, și Regelui, cum nici nu se putea altfel în vremea absolutismului spaniol. Numai Bogatul, strîngătorul egoist și prețuitor[1] de bunuri, ațintit mereu către voluptate, nu mișcă îndurarea divină. Curioasă, dar nu inexplicabilă expresie a protestului popular, în vremea în care noile posesiuni spaniole în America trimiteau valurile lor de aur în Spania, îmgrămădindu-se în mîinile granzilor ! Spre deosebire de folosirea temei de către antici, care extrăgeau din comparația lumii cu teatrul concluzia morală a indiferenței sau a resemnării, Calderón îi conferă un sens moral activ. Toți oamenii joacă un rol, vrea să spună marele poet al barocului spaniol, dar pentru că unii îl joacă rău, ceea ce socotește a fi în dezacord cu înțelepciunea supremă, poetul crede că ei merită pedeapsa eternă. Calderón introduce astfel printre actorii lumii o diferențiere morală pentru care anticii par a fi avut mai puțină sensibilitate.

Lumea germanică nu dezvoltă, în nici un punct al ei, o mare creație poetică pe tema lumii ca teatru. Ceva apropiat apare însă în alegoriile carnavalești de felul acelora semnalate în sudul Germaniei și în Elveția, încă din secolul al XVI-lea, curînd după Reforma lui Luther care, suprimînd constrîngerile lumii catolice, nu simte nici nevoia reluării acestei teme. O astfel de alegorie este moralitatea intitulată *Oglinda lumii (Der Weltspiegel)*, opera elvețianului Bolz, jucată mai întîi la Basel, în 1550, și a cărei reprezentare, cu cele 5812 versuri și 158 personaje ale ei, dura două zile întregi. Apărea pe scenă : Sănătatea, Iscusința, un bîlbîit care da sfaturi unui orator, apoi un călugăr din ordinele cerșetoare, care își acuză epoca uitătoare de îndatoririle ei de milostenie față de călugări,

[1] În textul de bază : disprețuitor (n. ed.).

un predicator luteran alungînd pe preotul catolic, un bețiv în luptă cu Temperanța, pe care o ucide dar cade în ghearele demonilor, un jude cu slujitorii săi maltratînd Dreptatea, un judecător, o miloagă în tinda unei biserici. Multe din situațiile vremii sînt tipizate în alegoriile carnavalești germanice, dar comparația tradițională a oamenilor cu actorii lipsește din ele. Lipsește și din alegoria lui Pamphilus Gegenbach, un tipograf din Basel, jucată în acest oraș și purtînd titlul : *Cele zece vîrste ale lumii*, unde omul este prezentat în feluritele lui ipostaze, de la copilul de zece ani pînă la moșneagul de o sută. Piesa a fost prelucrată de Wickram în 1531 și, în noua ei formă, a continuat să fie jucată pînă la sfîrșitul secolului. Un cercetător al teatrului german în această epocă numește vechea moralitate a lui Gegenbach, refăcută de Wickram, „un substitut al unui mare teatru al lumii, pe care Germania nu l-a dat niciodată."[1]

Unirea dintre tema lumii ca teatru și tema satirică mai nouă a celor zece (sau șapte) vîrste ale omului, impusă prin marea lor similitudine, o face Shakespeare în vestitul monolog al lui Jacques melancolicul din comedia pastorală *Cum vă place* (II, 7). Întocmai ca mulți alți poeți de la sfîrșitul Renașterii, Shakespeare a fost și el urmărit de sentimentul iluziei universale, al inconsistenței vieții, sugerată de marile încercări ale acelei vremi, pline de mobilitate, de desele schimbări ale sorții și care asistase la sfîrșitul atît de dramatic al carierei lui Carol Quintul, la războaiele religioase, la prăbușirea puterii spaniole. De mai multe ori i se impune lui Shakespeare asemănarea vieții cu visul, ca în *Furtuna* (IV, 1) sau asemănarea ei cu teatrul, ca, de pildă, în *Macbeth* (V, 5) cînd i se aduce eroului știrea că doamna lui a murit :

Rătăcitoare umbră este viața,
Nimic mai mult, un biet actor pe scenă ;
Se zbate-un ceas și vorbe mari pronunță,
Apoi nu mai auzi de el nimica.

[1] Günther Müller, *Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Aussgang des Barock*, 1927, p. 149. Asupra modalităților carnavalești în lumea germană, vezi W. S. V. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, ed. a 2-a, A. Hansel, vol. III.

Un basm e viața, spus de un idiot,
Cu val umflat de vorbe găunoase.

Niciodată comparația vieții cu teatrul n-a fost făcută cu un sarcasm mai amarnic, mai deznădăjduit. Dimpotrivă, dincolo, în monologul lui Jacques, aceeași comparație apare pentru a justifica o privire a existenței omenești în care totul pare rînduit în situații atît de tipice, încît contemplatorul le poate considera cu o blazare amuzată. Ducele și-a pierdut tronul în intrigile curții și trăiește acum în pădurile Ardenilor. Gîndul filozofic al nenorocirilor legate de condiția omenească îl mîngîie. Există și dureri mai mari :

DUCELE

(către Jacques)

Vezi, nu sîntem doar noi nenorociții,
Pe marele, obștescul teatru-al lumii
Se joacă tragedii mai fioroase
Decît aceea ce jucarăm noi.

JACQUES

Da, lumea-ntreagă este doar o scenă.
Femei, bărbați, își joacă rolul lor,
Îi vezi intrînd, ieșind și, cîteodată,
Mai multe roluri joacă unul singur.
Sînt șapte acte, vîrstele vieții :
Întîi copilul stă la doică-n brațe
Și îl auzi scîncind ; îi vine rîndul
Să meargă-apoi la școală, rănicioara
Și-o poartă-n spate, fraged îi e chipul
Dar vezi cum, leneș, își tîrăște pasul
Întocmai ca un melc. Îndrăgostitul
Suspină ca o vatră și tot scrie
Balade pentru ochii dragii lui.
Soldatul înjurînd își lasă barbă
Ca pardoșii, e plin de-onoare, cată
Pricină tuturor și urmărește
Balonul de săpun al gloriei pînă
În gura tunului. Judecătorul
Cu foalele umflate de clapon,

Cu barba țeapănă, privește aspru,
Și tot rostind doar maxime-nțelepte
Își joacă rolul lui. În actul șase
Apare Pantalon, tîrîind papucii ;
E uscățiv, îi tremură ochelarii
Și punga la o parte îi atîrnă,
Nădragi-i sînt prea largi, bălăbănește
Picioarele-i ajunse-acum ca fusul
Și bărbăteasca voce de-altădată
Ca la copii e-acum pițigăiată.
Sosit-a scena ultimă, finalul
Întregii comedii, și fără ochi
Dinți, limbă, simțuri, histrionul
Trăiește-acum a doua lui pruncie.

Shakespeare nu recomandă deci indiferență ca scepticul, nu face să se audă cîntecul tristeții și oboselii sau al consimțămîntului resemnat ca stoicul ; nu distribuie dreptatea divină ca poetul creștin al barocului, ci contemplă scena lumii și pe actorii ei cu un fel de melancolie amuzată. Niciodată vechea temă n-a fost tratată cu un lirism mai pătrunzător ca în pastorala lui Shakespeare. În secolul marelui poet englez și mai tîrziu, în țara lui, și în alte țări, tema este necontenit reluată, de fiecare dată cu un alt accent, în slujba altor tendințe, cu o altă pedală lirică. Materialul comparatist este enorm, dar noi nu putem face aici decît cîteva spicuiri.

După cum Shakespeare îmbinase tema lumii ca teatru cu aceea a vîrstelor omului, Erasmus o îmbină cu tema nebuniei, împrumutată și ea alegoriilor carnavalești și care dăduse, la sfîrșitul secolului al XV-lea, importanta operă satirică a lui Sebastian Brandt, *Das Narrenschiff (Corabia nebunilor)*. În *Elogiul nebuniei* al lui Erasmus, stăpîna lumii, aceea care mișcă resorturile existenței omenești, toate veleitățile, aspirațiile și ambițiile, regăsește încă o dată asemănarea vieții cu o comedie. „Ce este viața ?“ se întreabă Nebunia. „E un fel de comedie neîntreruptă, unde oamenii costumați în fel și chipuri, apar pe scenă, își joacă rolul, pînă cînd directorul teatrului, după ce i-a făcut să se deghizeze mereu în alt fel și să apară cînd sub mîndra purpură regală,

cînd sub zdrențele dezgustătoare ale sclavajului și mizeriei, îi silește în cele din urmă, să părăsească scena. Drept să spun, lumea nu este decît o umbră trecătoare, dar noi trebuie să jucăm zilnic în comedia ei.“ Resemnarea stoică răsună încă o dată în reflecția lui Erasmus. O transformare tematică interesantă întîmpinăm la La Bruyère, observatorul curții franceze al lui Ludovic XIV, care în *Les Caractères* (VIII, *De la Cour*) scrie : „Într-o sută de ani de aci înainte lumea va rămîne neschimbată : același teatru și aceleași decoruri, numai actorii vor fi alții. Vor fi dispărut toți aceia care se bucură astăzi de primirea unei favori și se întristează sau se deznădăjduiesc de un refuz ; dar pe scena teatrului înaintează chiar acum alți oameni, meniți să joace aceleași roluri în aceeași piesă. Vor dispărea apoi și aceștia, iar aceia care nici nu s-au născut încă vor dispărea la rîndul lor și noi actori le vor lua locul.“ La Bruyère divulga deci comedia vieții de curte nu prin contemplarea trecutului, ci prin prevederea viitorului. Viața va continua în tiparele ei eterne și actorii lumii viitoare vor continua să se bucure de favorurile regale și să se dezoleze de lipsa lor. Credea oare La Bruyère în eternitatea absolutismului ? E posibil ca contemporanii puternicului stat al lui Ludovic al XIV-lea, să fi fost încredințați de perenitatea acelei orînduiri, deși experiența istorică nu le lipsea, și voci de protest, ca acelea ale lui Fénelon, Racine, Vauban, se auzeau din cînd în cînd, împreună cu unele răzmerițe țărănești, dar moralistul francez aruncă oprobriul asupra orînduirii vremii lui și a ambițiilor curtene care o susțineau, nu prevăzîndu-i sfîrșitul, ci reflectînd la inanitatea monotoniei ei, prelungită în generațiile următoare.

O semnificație nouă asociază cu vechiul motiv secolul luminilor în Franța. Voltaire l-a dezvoltat într-o spirituală poezie, scrisă în 1778, în ajunul morții sale, un adio adresat vieții (*Adieux à la vie*). Poetul se închipuie murind și părăsind lumea în fluierăturile contemporanilor, adeseori hărțuiți de el. Sfîrșitul multor oameni de seamă, episcopi, magistrați, curteni, a luat forma aceluiași final de spectacol. Prevederea momentului despărțirii de viață nu-i prilejuiește lui Voltaire nici melancolie, nici

nu-l obligă la grave reflecții asupra întocmirii și sensului vieții, ci îi inspiră acel rîs lucid și malițios, care este al atîtora dintre operele lui :

Adieu ! Je vais dans ce pays
D'où ne revient point feu mon père !
Pour jamais adieu, mes amis,
Qui ne me regretterez guère.
Vous en riez, mes ennemis,
C'est le requiem ordinaire,
Vous en tâterez quelque jour
Et lorsqu'aux ténébreux rivages
Vous irez trouver vos ouvrages,
Vous feriez rire à votre tour.
Quand sur la scène de ce monde
Chaque homme a joué son rôlet,
En partant il est à la ronde
Reconduit à coups de sifflet.
Dans leur dernière maladie
J'ai vu des gens de tous états.
Vieux évêques, vieux magistrats,
Vieux courtisans à l'agonie :
Vainement en cérémonie
Avec sa clochette arrivait
L'attirail de la sacristie,
Le curé vainement oignait
Notre vieille âme à sa sortie ;
Le public malin s'en moquait ;
Le satire un moment parlait
Des ridicules de sa vie ;
Puis à jamais on l'oubliait
Ainsi la farce était finie,
Le purgatoire où le néant
Terminaient cette comédie.
Petits papillons d'un moment,
Invisibles marionnettes,
Qui volez si rapidement
De Polichinelle au néant,
Dites-moi ce que vous êtes !
Au terme où je suis parvenu,
Quel mortel est le moins à plaindre ?

C'est celui qui ne sait rien craindre,
Qui vit et qui meurt inconnu.

(Adio ! Plec în țara aceea
Din care nu s-a mai întors răposatul meu tată.
Pentru totdeauna, adio, prieteni,
Care nu mă veți regreta deloc...
Voi rîdeți, dușmani ai mei,
E recviemul obișnuit,
Îl veți încerca și voi într-o zi ;
Și-n timp ce pe țărmurile întunecate
Vă veți întîlni cu faptele voastre,
Veți stîrni rîsul la rîndul vostru.
După ce pe scena acestei lumi
Fiecare om și-a jucat rolișorul,
Plecînd, fiecăruia îi vine rîndul
Să fie însoțit de fluierături.
În ultima lor boală
Am văzut oameni din toate stările,
Bătrîni episcopi, bătrîni magistrați,
Bătrîni curteni în agonie :
Zadarnic cu ceremonie
Sosea cu clopoțelul
Tot soborul altarului,
Preotul în zadar ungea
Bătrînul suflet la despărțire ;
Publicul răutăcios își bătea joc ;
Satira vorbea pentru o clipă
De ridicolul vieții lui ;
Pe urmă sufletul era dat uitării pe vecie ;
Așa se termina farsa,
Purgatoriul sau neantul
Încheiau această comedie.
Mici fluturași de o clipă,
Nevăzute marionete,
Ce zburați atît de repede
De la Polichinel în neant,
Spuneți-mi ce sînteți ;
La capătul unde am ajuns,

Care dintre muritori e mai puțin de plîns ?
Acela care nu se teme de nimic,
Care trăiește și moare necunoscut.)

Ultima scenă a vieții este evocată de Voltaire, cu detaliile comediei cultului religios. Voltaire azvîrle încă una din săgețile lui anticlericale. Comedia vieții se termină cu comedia ritualului. Dar poetul care moare fără frică și fără speranță, pentru că dincolo de viață nu-și reprezintă decît neantul, invidiază soarta omului necunoscut și modest, al cărui sfîrșit nu este însoțit nici de sarcasmele contemporanilor, nici de vana pompă a morții celor mari. Comparația lumii cu un spectacol intră deci, la iluministul sceptic și anticlerical Voltaire, într-o configurație poetică nouă și se leagă de detalii care nu apăruseră înaintașilor.

Adversarul lui Voltaire, în multe și răsunătoare polemici, poetul Jean-Baptiste Rousseau, a tratat și el același motiv, într-un spirit tot atît de caracteristic pentru secolul luminilor. Într-o nouă poezie, pe care o culeg din *Oeuvres choisies* (f. II, Paris, 1799, p. 140), Jean-Baptiste Rousseau privește teatrul lumii din unghiul poporului mărunt și se desolidarizează oarecum de spectacol :

Ce monde n'est qu'une ombre comique,
Où chacun joue ses rôles différens ;
Là sur la scène en habit dramatique,
Brillent prélats, ministres, conquérants.
Pour nous, vil peuple, assis aux derniers rangs,
Troupe futile et des grands rebutée,
Par nous d'en bas la pièce est écoutée.
Mais nous payons, utiles spectateurs ;
Et quand la farce est mal représentée
Pour notre argent nous sifflons les acteurs.

(Lumea asta nu-i decît o umbră comică,
Unde fiecare-și joacă rolurile diferite ;
Acolo pe scenă, în travestire dramatică,
Strălucesc prelați, miniștri, cuceritori.
Pentru noi, poporul netrebnic, așezat în ultimele rînduri,
Trupă vană, respinsă de cei mari,

De către noi, de jos, piesa-i ascultată,
Dar noi plătim, necesari spectatori ;
Şi cînd farsa a fost rău jucată
Pentru banii noştri fluierăm pe actori.)

Nu este aşa că ceva nou apare în tratarea străvechiului motiv, foarte caracteristic pentru epoca în care ne aflăm ? Oamenii de rînd nu sînt actorii comediei vieţii, ci numai spectatorii ei, cei care plătesc spectacolul şi îşi cîştigă prin aceasta dreptul de a-l fluiera. Sentimentul despărţirii de clasa conducătoare şi opoziţia faţă de ea sînt exprimate în mica poezie a lui Jean-Baptiste Rousseau cu o claritate superioară acelei a lui Voltaire, în clipa în care se pregătea să se despartă de viaţă. Revoluţia franceză începea să se anunţe.

Deosebirea faţă de semnificaţia conferită vechii teme devine încă mai sensibilă în întrebuinţarea pe care i-o dau romanticii. Pentru antici şi pentru poeţii barocului întreaga viaţă este spectacol, toţi oamenii sînt actori. Odată cu La Bruyère, spre sfîrşitul epocii clasice, numai clasele superioare joacă o comedie. Iluminiştii, în special Jean-Baptiste Rousseau, trag consecinţa cea mai radicală a acestei transformări în manevrarea vechii teme. Poporul mărunt asistă, dar nu ia parte la spectacol. Şi astfel, de unde motivul vieţii ca teatru a fost timp de secole o metaforă justificatoare, un argument poetic în favoarea lumii aşa cum este, cu inegalităţile şi nedreptăţile ei, aceeaşi metaforă dobîndeşte acum un sens satiric. Aceeaşi extragere din spectacol, aceeaşi contemplare a lui cu ironie amară, aflăm la romantici. Într-una din poemele sale, A. de Musset scria :

Toujours mêmes acteurs et même comédie ;
Et quoi qu'ait inventé l'humaine hypocrisie
Rien de vrai là-dessous que le squelette humain.

Spectacolul este deci aparenţa ; realitatea este scheletul, adică moartea şi neantul. Nu rezultă de aci refuzul sarcastic de a participa la comedia lumii, închiderea în dezamăgirea cea mai tragică ? Romantismul, în ramura lui pesimistă, aşa cum l-au format decepţiile epocii postnapoleoniene şi ale Restauraţiei, a tras de mai multe

ori consecinţe asemănătoare. Viaţa este o comedie, un spectacol teatral, dar acesta se desfăşoară fără martori care să vibreze împreună cu el. Criza ateistă către mijlocul secolului trecut s-a dezolat de depopularea de zei a universului, de absenţa vechilor mîngîieri ale religiei. Este ceea ce spune A. de Vigny în *La Maison du berger*, cînd pune pămîntul să vorbească oamenilor :

Je n'entends...
Ni vos cris, ni vos soupirs ; à peine
Je sens passer sur moi la comédie humaine
Qui cherche en vain au ciel ses muets spectateurs.

Vigny publică aceste versuri în 1844, doi ani după ce Balzac grupase romanele sale şi le dăduse titlul general : *La comedie humaine*. S-a văzut cu drept cuvînt, în vestitul titlu al ciclului lui Balzac, o parafrazare a *Comediei divine* a lui Dante. Dar marele poet florentin nu adăugase el însuşi la *Comedia* sa epitetul cu care acesta s-a legat pentru noi. Este probabil că Boccaccio a numit *Comedia* lui Dante *divină*, pentru a indica resortul desfăşurării şi, poate, sublima ei perfecţiune. Dante însuşi intitulîndu-şi poemul despre călătoria în Infern, Purgatoriu şi Paradis, o *Comedie*, nu se referise la comparaţia vieţii cu teatrul, ci voise numai să accentueze caracterul realist al compunerii sale, spre deosebire de cel eroic şi sublim al tragediilor. Cînd, aşadar, Balzac reia titlul operei lui Dante, variindu-l prin înlocuirea epitetului, el îi dă un alt înţeles, în acord cu metafora tradiţională, cu mare putere de circulaţie în vremea lui. *Comedia umană* este marea frescă a societăţii franceze în epoca restauraţiei şi a regelui burghez, a pasiunilor zguduitoare, a crimelor, jertfelor şi avînturilor prăbuşite din vremea marilor acumulări ale capitalului modern, bancar şi industrial.

O curioasă aplicare dă vechii teme un romantic întîrziat, H. F. Amiel, analist nemilos al propriei conştiinţe, care, în al său *Jurnal intim*, sub data de 8 noiembrie 1852, scrie : „Ispăşesc privilegiul că pot asista la drama vieţii mele, la tragicomedia propriului meu destin, ba chiar

de a stăpîni secretul tragicomicului însuşi, adică de a nu-mi putea lua în serios iluziile, de a mă vedea pe scenă în timp ce stau în stal, din lumea de dincolo de mormînt în existenţă şi de a trebui să simulez un interes deosebit pentru rolul meu individual, în timp ce primesc confidenţa poetului care se joacă cu aceşti agenţi atît de importanţi..." Întocmai ca toţi romanticii, Amiel se desolidarizează de spectacolul vieţii, dar nu în numele protestului social, şi nu din pricina unei conştiinţe îndurerate şi lucide, lipsite de iluziile şi consolările religiei, ci din unghiul psihologului care se priveşte vieţuind şi ajunge să încerce sentimentul straniu al unei dedublări, se transformă din actor în spectator, contemplă în loc să trăiască.

Motivul vieţii ca teatru parcursese o lungă evoluţie, cînd apare la poeţii români. Gr. Alexandrescu, în *Meditaţie* (1838), se opreşte şi el în faţa străvechii comparaţii, cu dezabuzarea mussetiană că moartea încheie drama vieţii :

Viaţa e o luptă, o dramă variată
Şi actu-i cel din urmă în veci e sîngerat :
Moartea-l încoronează, moartea neîmpăcată,
Care în a sa cale pe nimeni n-a uitat.

După patruzeci şi patru de ani, Al. Macedonski, în finalul poemei *Noaptea de ianuarie,* regăseşte şi el vechea metaforă. Comedia vieţii este pentru Macedonski o comedie romantică, îmbinată din tonuri contrastante, din zîmbete şi lacrimi. Poet al încrederii în viaţă, ca într-o parte atît de întinsă a creaţiei lui, Macedonski nu priveşte comedia vieţii cu amărăciune şi sarcasm, ci cu un sentiment resemnat, asemănător cu al unora dintre antici :

Căci, fireşte, viaţa este tot ciudata comedie
Care-amestecă-împreună şi dureri şi bucurie.
Punînd lacrimi lîngă zîmbet, punînd zîmbet lîngă plîns.

Mare strălucire a dat motivului Eminescu în *Glossa.* Sîntem informaţi asupra izvorului său. În *Curierul de Iaşi,* din 1876, Eminescu publica un fragment din *Cugetările* lui Oxenstiern, diplomat englez al secolului al XVIII-lea, a cărui carte tipărită în franţuzeşte, mult citită în vremea ei, a fost tradusă în limba noastră pe la mijlocul veacului. Mai multe manuscrise ale acestei traduceri au circulat în epocă. Unul din ele a ajuns în mîna lui Eminescu, care reproduce, în 1876, fragmentul intitulat *Comedia cea de obşte :* „Lumea este privelişte, oamenii sînt comedianţi, norocul împărtăşeşte jocurile şi întîmplările le alcătuiesc. Teologii ocîrmuiesc machinurile şi filozofii sînt privitorii. Bogaţii prind locurile, cei puternici apucă locul cel mai înalt, şi la pămînt sînt săracii. Muierile aduc răcoreală şi cei necăjiţi de noroc iau mucul lumînărilor. Nebuniile alcătuiesc întocmirea cîntecelor şi vremea trage perdeaua... Lumea vrea să se înşele — înşele-se dar. Deschiderea comediei începe din lacrimi şi suspinuri. În lucrarea cea dintîi se arată pricinile cele nebuneşti ale oamenilor. Cei făr' de simţire bat din palme ca să arate a lor bucurie, cei înţelepţi fluieră jocurile. Cel ce intră plăteşte la uşă un ban ce se numeşte osteneală şi primeşte în locul lui un petic pecetluit, ce însemnează neodihna, cît îşi va ţine locul. Schimbarea privirilor îi zăboveşte puţin pe privitori. Împletiturile cele mai bune sau rău împletite fac să rîdă filozofii. Acolo se văd uriaşi care deodată se fac pitici (în fr. *pygmées)* şi piticii care făr'de veste se fac mari şi vin la o înălţime făr' de măsură. Acolo se arată oameni care se par că au toate măsurile şi paza ce s-ar putea socoti, ca să nu lase drumul cel adevărat, care duce la sfîrşitul ce-şi pun înainte ; în vreme cînd despre altă parte cei nebuni şi făr' de grijă pipăie uşa nenorocirilor lumeşti. În scurt, acest fel este comedia lumii aceştia, şi cela ce vrea să aibă zăbavă cu linişte, să se puie într-un unghi mic, de unde să poată cu odihnă ca să fie privitoriu şi unde să nu fie nicidecum cunoscut, ca să poată făr' de grijă a o batjocori după cum se cade." Oxenstiern dezvolta, aşadar, motivul tradiţional, înmulţind asemănările vieţii cu teatrul, într-un fel pentru care nu găsim analogii în trecut : locurile cele mai bune bogaţilor şi puternicilor ; cele mai rele săracilor. Introduce

personaje alegorice : Nebuniile care întocmesc cîntecele și Vremea, care trage cortina. Descrie desfășurarea întregului spectacol, de la intrarea în sală pentru care plătești banul ostenelii și obții neodihna. Ne sînt evocate împletiturile (= peripețiile) piesei, în timpul cărora uriașii devin pitici și piticii urași. Ca în toate prelucrările acestui motiv în secolul al XVIII-lea, Oxenstiern nu adoptă punctul de vedere al actorului, ci al spectatorului care petrece pe seama agitației de pe scenă. Aceasta va fi și atitudinea lui Eminescu în *Glossa*, inspirată fără îndoială de alegoria lui Oxenstiern :

Privitor ca la teatru
Tu în lume să te-nchipui :
Joace unul și pe patru
Totuși tu ghici-vei chipu-i.
Și de plînge, de se ceartă,
Tu în colț petreci în tine
Și-nțelegi din a lor artă
Ce e rău și ce e bine.

Un element nou intervine totuși în comparația lumii cu teatrul, reluată de *Glossa* lui Eminescu. Cine este actorul și regizorul spectacolului ? La Eminescu, el nu mai este nici providența stoică, nici divinitatea creștină a poetului baroc. Conducătorul spectacolului este acum o putere obscură și înșelătoare, în care putem recunoaște „voința" din filozofia lui Schopenhauer :

Ca un cîntec de sirenă
Lumea-ntinde lucii mreje ;
Ca să schimbe-actorii-n scenă
Te momește în vîrteje.

Rezultatul acestui capitol de literatură comparată este că Eminescu contaminează motivul tradițional al lumii ca teatru cu ideea „voinței" schopenhauriene și rezolvă întreaga alegorie în spiritul sarcastic, disociat de spectacol, al iluminismului. Nu mai întîmpinăm aici acceptarea resemnată a comediei vieții, ca la cei vechi, nici încrederea în buna și dreapta călăuzire a spectacolului, ca la Calderón, ci atitudinea fără iluzii a unui om hrănit din protestul iluminismului și din substanța filozofiei mai noi. [1] Se exprimă, în această prelucrare a motivului tradițional, întreaga situație a lui Eminescu în epoca lui. Înțelegerea cunoscutelor versuri ale lui Eminescu nu se poate desăvîrși decît prin așezarea lor în întinsa perspectivă pe care am încercat s-o schițăm aici.

1960

[1] Asupra semnificației motivului vieții ca teatru, vd. și vechea mea scriere, *Poezia lui Eminescu*, 1930.

ÎNCEPUTURILE REALISMULUI ÎN ANTICHITATE

În istoria stilisticii, considerată ca disciplină lingvistică și literară, schimbarea cea mai de seamă s-a produs în momentul cînd stilistica a încetat a mai fi înțeleasă ca studiul procedeelor generale de expresie pentru a fi concepută ca cercetare a expresiei individuale. Trebuie adăugat îndată că noțiunii : „expresie individuală" i se poate atribui o sferă mai restrînsă sau mai întinsă, putînd însemna, după împrejurări, felul de a se exprima al unui vorbitor oarecare, al unui autor, al unei epoci întregi sau al unei școli literare. Ne putem întreba în ce moment s-a produs această schimbare fundamentală, prin care cercetările de stilistică au dobîndit o altă orientare decît aceea a stilisticii tradiționale în timp de secole sau chiar de milenii. Unele tratate mai noi ale specialității o atribuie influenței lui B. Croce. În realitate, citirea atentă a criticii literare din secolul al XIX-lea arată, fără nici o îndoială, că acei dintre criticii acestui secol care consacră o parte din interesul lor expresiei autorilor o fac în legătură cu felul particular de a fi al acestora din urmă. Iată, de pildă, „portretul literar" consacrat de Sainte-Beuve lui Pierre Corneille în seria *Portraits littéraires*, I. Este vorba de momentul primei întîlniri a lui Corneille cu literatura spaniolă : „Geniul loial, plin de onoare și de moralitate, mergînd cu capul sus, trebuia să se îndrăgostească îndată și în chip profund de eroii cavalerești ai acestei națiuni brave. Căldura impetuoasă a inimii

lui, sinceritatea lui de copil, devotamentul lui inviolabil în prietenie, resemnarea lui melancolică în iubire, religia datoriei, caracterul său în întregime manifestat în afară, grav în chip naiv și sentențios, frumos prin mîndria și pudoarea lui, totul îl înclina către genul spaniol ; l-a îmbrățișat cu fervoare, l-a acomodat, fără să-și dea bine seama, cu gustul națiunii și secolului său, și își creă o originalitate unică în mijlocul tuturor imitațiilor banale care se făceau în jurul lui. De data aceasta nu mai avem de-a face nici cu dibuieli, nici cu o înaintare încet progresivă, ca în comediile lui precedente. Orb și rapid în instinctul lui, atinge dintr-o dată sublimul, gloriosul, pateticul, ca pe niște lucruri familiare, și le face vizibile într-un limbaj superb și simplu, înțeles de toată lumea și aparținîndu-i numai lui." Într-o notă, adăugată acestui pasaj, Sainte-Beuve precizează : „Insist asupra stilului, fiindcă fondul *Cidului* este în întregime împrumutat din literatura spaniolă". Iată deci depășit momentul în care, la finele secolului al XVIII-lea, Laharpe, în al său *Cours de littérature ancienne et moderne*, observa la Malherbe *stil nobil, fraze frumoase, dar și unele prozaisme, armonie imitativă, număr, cadență* ș.a.m.d. În locul studiului procedeelor generale de expresie, Sainte-Beuve, împreună cu întregul lui secol, caută să înțeleagă expresia scriitorilor din felul particular de a fi al acestora, și de aci mai departe găsește felul propriu al epocilor, așa cum l-au făurit evenimentele istorice și sociale.

Critica stilistică, în înțelesul modern al acestei expresii, ca și portretul literar și critica istorică și socială, cresc, de fapt, din aceeași rădăcină și sînt produsele acelei eliberări ale gustului și înțelegerii literare determinate de prăbușirea clasicismului și a suportului social al acestuia, absolutismul regal, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, în Franța. Nu este deloc de mirare că drepturile expresiei individuale și atenția pentru ele s-au putut produce cu mai multă intensitate tocmai acolo unde revoluția burgheză n-a putut reuși, pe teritoriul german, a cărui descentralizare explică relativa lipsă de prestigiu și influență a unei curți absolutiste, cu riguroasele ei codificări în toate domeniile vieții și ale culturii, și unde a putut înflori acel cult al „geniilor originale", *Origi-*

nalgenien, transmis apoi întregii Europe. Dar, deşi studiul stilului ca un ansamblu de procedee generale părea înmormîntat în secolul al XIX-lea, în unele cercuri literare, chiar către sfîrşitul veacului precedent, învăţămîntul umanistic l-a transmis pînă tîrziu. Avem în această privinţă un document de mare interes, provenit din pana lui I. L. Caragiale, care, trecut printr-un învăţămînt şcolar destul de scurt, avea totuşi în ce priveşte arta scriitoricească cunoştinţe atît de complete şi o atitudine atît de modernă, încît ar fi meritat cu prisosinţă titlul de doctor al facultăţii noastre. Evocînd o amintire din timpul şcolarităţii lui, Caragiale scrie în *Cîteva păreri* (1896), caracterizînd, în acelaşi timp, înţelegerea veche şi modernă a stilului : „A ! sfîntă retorică ! Cu multă pietate mi-aduc aminte de savantul *Cours français de Rhétorique*, prima ţîţă de la care am supt laptele ştiinţei literare. Minunată carte ! Şi ce bucurie mi-a făcut să aflu că principiile şi metoda bătrînului meu curs francez, în a nu mai ştiu a cîta ediţie, şi, de astă dată, în limba noastră maternă, hrăneşte şi astăzi, tot aşa de bine ca pe vremuri, inteligenţele tinerelor generaţiuni de la noi, care-şi închină viaţa lor frumoaselor litere. Din acest curs bătrîn, dar totdeauna verde, al cărui imperiu nu i-l poate uzurpa nici o inovaţie, am învăţat şi învăţăm nenumăratele feluri de stiluri — stilul... clar, concis, pompos, uşor, măreţ, simplu, sublim, patetic, larg, ornamentat, chiar înflorit şi alte multe. Tot dintr-însul am învăţat ce sînt figurile sau tropii, cum se cheamă luarea totului drept parte şi a părţii drept totul, a omului drept locu-i, a locului drept omul ş.c.l., în fine, toate subtilele deosebiri formale între sutele şi miile de feluri a se exprima ale omului. Toate stilurile le putem învăţa din savantul meu curs francez, afară numai de unul singur, dar poate că de acesta nu simt încă nevoia tinerele noastre generaţiuni de literaţi. Era o excelentă şcoală de croitorie cursul meu cu deviza clasică *le style c'est l'homme*, unde am învăţat să croiesc fel de fel de haine, să le cos, să le brodez, să le repar şi să le scot petele ; dar unde niciodată n-am aflat anume pentru uzul practic ale cui sînt acele minunate şi deosebite vestminte ; şi, necunoscînd muşteriul, se-nţelege că n-am învăţat nici cum se ia măsură. Am învăţat croitoria fără a mă gîndi o clipă că este o artă al cărei scop ar fi să îmbrace trupul cuiva."

Din continuarea expunerii, menţinută tot timpul în debitul ironic şi cu mijloacele de limbă proprii tuturor scrierilor lui Caragiale, în care întîmpinăm multe forme ale oralităţii şi un lexic împrumutat deopotrivă oratoriei şi jurnalisticii moderne, dar şi sectorului de influenţă orientală al graiului nostru, aflăm că realitatea individuală la care urmează să se aplice formele generale de expresie, stabilite de vechea retorică, este tema operei literare. Ne aflăm deci, odată cu textul lui Caragiale, în faţa unui moment de disoluţie a vechii retorice, privită cu o prefăcută consideraţie, care lasă să se întrevadă destul de limpede neîncrederea scriitorului modern pentru reţetele ştiinţei literare tradiţionale.

Vechea înţelegere a stilisticii a mai fost de curînd înfăţişată de P. Guiraud, în a sa *Stylistique*, f. a., pentru a marca încă o dată contrastul cu înţelegerea mai nouă a stilului. Guiraud aminteşte, în această împrejurare, de aşa-zisa *roată a lui Vergiliu*, care cuprinde în cele trei sectoare ale ei, reprezentînd pe rînd *stilul grav* al *Eneidei, acel mediocru al Eglogelor* şi acel *umil* al *Georgicelor*, serii paralele de cuvinte, proprii fiecăruia din aceste stiluri, dar nepotrivite în vreunul din celelalte două. Astfel, compunerile poetice în stil grav vorbesc de un *miles dominans*, care călăreşte un *equum*, poartă un *gladium*, are drept aşezare o *urbem* sau un *castrum* şi, în jurul lui, un *cedrum* sau un *laurum*, din ale cărui frunze îşi poate împleti cununi, pe care să şi le aşeze pe creştet. Compunerile în stil *mediocru* (mijlociu) se ocupă de un Triptolemus sau de un Coelius, deci de un *agricola*, care are de-a face cu un *bos*, mînuieşte un *aratrum*, trăieşte pe un *ager* şi culege roade dintr-un *pomus*. În fine, poemele în stil *umil*, acele care vorbesc despre Tytirus sau Moelibeus, *pastores otiosi*, îi fac a avea de-a face cu *oves*, le dă un *baculum* în mînă, pentru a rătăci printre *pascua* şi a se odihni la umbra unui *fagus*. Ar fi o înfrîngere neiertată a separării stilurilor, dîndu-i un *baculum* lui Hector sau Ajax, un *gladium* lui Tytirus şi un *equum* lui Coelius, care nu

poate avea de-a face decît cu un *bos*. Guiraud care dă, în cartea sa, schema roţii lui Vergiliu, pentru a ilustra vechea înţelegere a stilisticii ca studiul claselor generale de expresie, nu ne dă şi istoricul problemei. Oricine poate recunoaşte însă în cele trei sectoare ale roţii vergiliene aşa-zisele *genera dicendi (grave, mediocre, humile)*, despre care a vorbit Cicero în *De Oratore*, 23—28, şi Quintilian în *Institutio oratoria*, XII, 10. Învăţătura despre *genera dicendi* a reapărut apoi în evul mediu, în mai multe manuale şcolare de retorică, printre care acel al lui Laborintus, care îi dă o aplicare la *stilus triplex* al lui Vergiliu, este de cîteva ori folosit în vastul repertoriu de trimiteri al lui Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* (1914, vol. I, p. 35 şi urm. ; vd. şi 11, 33, 110).

Doctrina aşa-ziselor *genera dicendi* fusese de multă vreme abandonată, cînd un cercetător modern i-a dat o nouă aplicaţie şi a făcut-o să poarte roade noi, vrednice a fi studiate cu toată atenţia. Este vorba de Erich Auerbach, autorul lucrării *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946, 2. Aufl., 1959). Autorul este un cunoscut romanist, dar competenţa lui se întinde mult mai departe, îmbrăţişînd deopotrivă domeniul clasic, romanic şi germanic, mai vechi şi mai nou. Titlul cărţii lui Auerbach denumeşte unul din conceptele fundamentale ale esteticii antice, conceptul de *imitaţie*. Pentru gînditorii greci, începînd cu Platon, arta este imitaţie a lucrurilor reale. Dar, întrucît acestea din urmă sînt ele însele imitaţia ideilor eterne, Platon scotea de aici, în capitolul X al *Republicii* sale, acea condamnare a artei şi a artiştilor, ca producători de simulacre, de iluzii, şi pronunţa împotrivă-le vestita sentinţă prin care artiştii erau excluşi din cetatea ideală. Auerbach nu aminteşte, pentru a oferi baza filologică a doctrinei imitaţiei, decît textul platonic, dar aceeaşi doctrină este reluată nu numai de Platon, în diferite puncte ale scrierilor sale, dar şi de alţi gînditori şi poeţi, printre care Aristotel i-a dat o întinsă aplicaţie. Pornind deci de la conceptul imitaţiei, care a stat nu numai în centrul gîndirii estetice a antichităţii, dar a rămas şi mai tîrziu

temelia teoretică a întregii creaţii de artă, deoarece chiar o revoluţie artistică atît de răsunătoare ca aceea a romantismului, în manifestele literare ale lui Victor Hugo, se făcea în numele unei imitaţii mai complete şi mai fidele a realităţii, Auerbach încearcă, în cartea sa, o istorie a progreselor realismului în literaturile occidentale. Aceste literaturi au fost, în adevăr, străbătute de un filon realistic, pînă în momentul în care acesta a dobîndit o deplină conştiinţă de sine şi a ajuns să ia, ca practică artistică şi teorie literară, forme deplin închegate la scriitorii şi criticii realismului francez, englez şi rus al secolului al XIX-lea. Auerbach pune deci o problemă posibilă, şi întinderea orizontului său, mijloacele atît de numeroase de care dispune, pătrunderea analizelor lui, fac din *Mimesis* una din operele importante de ştiinţă literară în epoca de după cel de-al doilea război mondial. Ceea ce lipseşte din cartea lui Auerbach este cel puţin amintirea faptului că realismul nu este singurul curent care traversează dezvoltarea literaturilor occidentale. Alături de el s-a afirmat tot timpul un curent antirealist, ca expresie a claselor aristocratice şi antipopulare, odată cu *trobar clos* al unora dintre trubaduri, cu *les rhétoriqueurs* la sfîrşitul secolului al XV-lea francez, cu *cultismul* spaniol, *eufuismul* englez şi *preţiozitatea* franceză şi cu atîtea alte curente pînă la suprarealismul modern, care ar putea oferi materia unei cercetări paralele cu aceea a lui Auerbach şi, într-o anumită măsură, ar fi trebuit să intre în propria cercetare a acestuia. Căci fiecare moment de înviorare şi progres al realismului a fost cîştigat împotriva unui moment antirealistic, clasicismul secolului al XVII-lea împotriva barochismului de la începutul acestui secol, romantismul împotriva academismului postclasic, realismul însuşi, ca un curent literar al veacului al XIX-lea, împotriva aceluiaşi academism, după cum o dovedeşte atît de limpede cazul lui Stendhal, care în manifestul lui din 1825, *Racine et Shakespeare*, reacţionează împotriva clasicismului demodat de la Academie şi de la Teatrul Francez şi, crezînd că se alătură romantismului, conceput de el ca o formulă de artă pusă de acord cu mentalitatea timpului, netezeşte, de fapt, calea unei alte metode

artistice. O istorie a realismului nu se poate scrie deci decît în legătură cu o istorie a antirealismului, și faptul de a fi omis această conexiune alcătuiește unul din neajunsurile cărți lui Auerbach.

Cînd vorbesc despre această carte ca despre o istorie a realismului, depășesc oarecum intenția și, în tot cazul, posibilitățile autorului, deoarece *Mimesis* este, de fapt, o culegere de interpretări de texte, culese din lungul răstimp care-l desparte pe Homer de scritorii cei mai noi ai literaturilor occidentale. Aceste texte sînt prezentate însă în ordinea succesiunii lor istorice ; dar deși particularitățile lor stilistice sînt puse uneori în legătură cu împrejurările lor de timp, Auerbach nu înfățișează dezvoltarea continuă a realismului decît prin juxtapunerea unor fragmente ale acestei dezvoltări. Astfel, în loc de a ne prezenta o *devenire,* Auerbach ne înfățișează crîmpeie ale *devenitului* și ne lipsește astfel de înțelegerea factorilor care au propulsat istoria literară în timp de milenii.

Pe de altă parte, deși, cum am spus, unele din aspectele literare relevate de analizele lui Auerbach sînt puse în legătură cu orînduirea socială în care acele aspecte au apărut, dezvoltarea continuă a realismului european, așa cum o putem recompune din interpretările cercetătorului, rămîne un fapt pur literar. Istoria realismului este, pentru Auerbach, un aspect al istoriei universale a literaturii, nu o manifestare a istoriei societății omenești, cum ar fi fost firesc să fie, deoarece operele literare sînt și ele fapte sociale, răsfrîng împrejurări din viața popoarelor și exprimă, în forme individuale determinate de geniul poeților, curente generale de gîndire și sensibilitate. Auerbach se lipsește de această vastitate a perspectivei, mulțumindu-se să arate că, după perioada clasică a separării stilurilor, a stilului *înalt* de stilul *umil,* progresele mai noi ale realismului s-au datorat amestecului dintre aceste stiluri. Realismul a apărut și a început să se dezvolte, după părerea lui Auerbach, în momentul în care stilul *umil* n-a mai fost aplicat singurelor teme populare, excluse din sfera considerației sociale mai înalte, așa cum modelul a fost fixat de comedia antică. Realismul a apărut atunci cînd stilul umil a fost aplicat temelor grave, tratate pînă

atunci numai cu mijloacele mai înalte și mai nobile ale poemelor eroice și ale tragediei. Observația este îndreptățită, dar motivul faptului consemnat de ea nu este pentru Auerbach o schimbare produsă la un moment dat în societatea omenească, un nou raport dintre clasele sociale, ci rezultatul influenței exercitate de textele biblice unde, pentru întîia oară, o materie tragică este tratată cu procedeele stilului umil. Amestecul stilurilor, după despărțirea lor clasică, ajunge la un punct îndepărtat al acestui proces odată cu Dante Alighieri, care este deplin conștient de poziția lui artistică. În scrisoarea către Cangrande, citată de Auerbach, Dante justifică titlul poemului său, prin al ei *modus loquendi : remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule communicant.* Astfel, deși materia lui este *admirabilis,* adaugă poetul în *De vulgari eloquentia,* el nu s-a folosit de un idiom *illustre, cardinale, aulicum et curiale,* ci de limba cotidiană a poporului, ceea ce îndreptățește titlul *Commedia,* căruia, cum se știe, abia Boccaccio i-a adăugat, în vestitu-i comentariu, epitetul *divina.*

Dar, pînă să se ajungă la acest rezultat și chiar înainte de influența literară a textelor biblice, ba chiar înainte de constituirea doctrinei clasice a separării stilurilor, realismul a străbătut cîteva etape. A existat, în adevăr, după cum ne arată Auerbach, un început al realismului în antichitate, cu particularități artistice, vrednice a fi cunoscute. Le expunem aici pe scurt.

Prima etapă a realismului european se găsește în Homer. Pentru a o ilustra, Auerbach citează renumitul pasaj din cîntul al XIX-lea al *Odiseei,* unde poetul povestește chipul în care Ulise, ajuns la curtea din Itaca, a fost recunoscut de bătrîna lui doică, de Euriclea, cînd aceasta, spălîndu-i picioarele, pipăie urmele rănii primite de erou în tinerețea lui. Iată acest pasaj în traducerea în endecasilabi a lui G. Murnu :

Așa vorbi Ulise, iar bătrîna,
Luă un lucitor lighean și prinse
Să-l spele pe picioare ; apă rece
Turnă într-însul multă, apoi fierbinte.

Și cum ședea Ulise lîngă vatră,
El iute se întoarse spre-ntuneric,
Căci se temu ca nu cumva, spălîndu-i
Picioarele, să-i vadă rana veche
Și ea să-l dea de gol. Dar dînsa merse
Mai lîngă el și se grăbi să-l spele.
Ci-ndată cunoscu ea urma ranei
Ce i-o făcuse un mistreț odată
Cu colțul alb cînd merse la Parnasos
Să-și vadă acolo unchiul Autolicos.

Urmează povestirea călătoriei lui Ulise, la curtea lui Autolicos, chipul în care a fost primit acolo, masa întinsă, vînătoarea și lupta cu mistrețul. Abia după intercalarea acestui pasaj în povestirea anterioară, un procedeu frecvent în *Odiseea*, revine Homer la scena recunoașterii lui Ulise :

De rana-i veche dete-acum bătrîna
Și pipăind o cunoscu îndată,
Lăsă să-i cadă în lighean piciorul,
Se răsturnă și zurui ligheanul
Și apa se vărsă pe jos. Iar doica
Simți și bucurie și mîhnire
Și lacrimi îi dădură-n ochi și glasul
Îi amuți. Dar iute duse mîna
La barba lui Ulise atunci și zise :
„Tu, fătul meu, ești negreșit Ulise,
Dar nu putui să te cunosc nainte
De-a-mi pipăi cu mîna mea stăpînul“.
Așa grăi. Apoi spre Penelopa
Ea ochii și-ațintí voind să spuie
Că soțul ei e chiar acolo-n sală.
Dar Penelopa nu putu s-o vază.
C-aiurea Palas i-abătuse mintea.
Ci dibuind și apucînd cu dreapta
Pe doică de grumaz, cu stînga dînsul
O trase-aproape și răstit îi zise :
„Vrei, doică, să mă pierzi ? Tu care-odată
La sînu-ți m-ai crescut, și dup-atîtea
Necazuri ce-am avut pînă ce astăzi
În douăzeci de ani s-ajung în țară ?

Dar dacă m-ai ghicit și-un zeu la asta
Te-a luminat, să taci, ca nimeni altul
Să nu știe că sînt aici...

Procedeele de artă ale poemelor homerice au fost descrise odată de Goethe și Schiller în vestitul lor schimb de scrisori. Urmărind să precizeze caracterele deosebitoare ale narațiunii epice și ale prezentării tragice a evenimentelor, cei doi clasici germani au ajuns să stabilească faptul că, în timp ce poetul tragic urmărește să obțină o stare de tensiune *(Spannung)* în spectatorul său și, în acest scop, manevrează procedeul amînării efectelor așteptate, poetul epic se oprește fără grabă asupra fiecărui episod, înfățișează liniștit faptele narate și menține în stare de libertate interioară pe cititorul care ia cunoștință succesivă de acele fapte. Rezumînd observațiile lor comune, Schiller îi scria lui Goethe la 21 aprilie 1797 : „Din tot ce spuneți, îmi apare din ce în ce mai clar că independența părților sale alcătuiește caracterul principal al poemului epic. Adevărul nud, extras din stratul lui cel mai adînc, este scopul poetului epic : el ne descrie numai existența liniștită și acțiunea lucrurilor potrivit naturii lor ; scopul lui stă în fiecare punct al mișcării descrise și de aceea (citindu-l) nu ne grăbim nerăbdători către o țintă, ci zăbovim cu plăcere la fiecare pas. (Astfel, poetul epic) ne menține în cea mai înaltă libertate a spiritului și, fiindcă ne acordă un avantaj atît de mare, el însuși își face sarcina cu atît mai grea, căci îi cerem atunci tot ce decurge din totalitatea și multipla activitate combinată a puterilor noastre. Dimpotrivă, poetul tragic ne răpește libertatea spiritului și, fiindcă orientează și concentrează activitatea noastră într-o singură direcție, își ușurează sarcina și își acordă un avantaj, în timp ce pe noi înșine ne dezavantajează.“

Auerbach confirmă observațiile generale cuprinse în epistolarul lui Schiller și Goethe, verificîndu-l încă o dată în analiza pasajului citat din *Odiseea*. Ceea ce alcătuiește caracterul artistic al narațiunii homerice este faptul că toate evenimentele sînt înfățișate ca niște scene prezente, că nimic nu este ascuns și totul este

arătat, că oameni, lucruri și întîmplări aparțin totdeauna unui prim-plan al narațiunii și că aceasta este lipsită deci de orice plan mai adînc și mai umbrit. Este lipsit de planul mai adînc al unor regiuni mai puțin explorate ale sufletului, de fundalul societății, al naturii și al așezării generale a lumii. Pentru a face mai sensibilă această trăsătură, un alt cunoscător contemporan al grecilor, profesorul englez H. D. F. Kitto în cartea lui de sinteză (pe care o folosesc în traducerea germană a lui H. v. Hentig, *Die Griechen*, Stuttgart, 1957) compară figurile poemelor homerice, dar și pe acele ale tragediei antice, cu figurile de pe vasele grecilor. „În toată arta greacă, scrie Kitto (*op. cit.*, p. 83), lipsește în chip izbitor fundalul natural. Nu vedem (în *Iliada*) nici zidurile înalte ale Troiei, nici Scamandrul sclipind în depărtare. Nu știm unde se ține adunarea grecilor, dacă într-un cort, pe o costișă sau la corăbiile lor. Întocmai ca în figurile de pe vasele grecești întreaga noastră atenție este concentrată asupra ființei omenești. Așa se întîmplă și în tragedia greacă. Lumina soarelui și furtunile lui Shakespeare lipsesc aici în întregime." Comparația omului în poemele și tragediile grecilor cu figurile de pe vasele lor, înfățișate fără nici o relație cu mediul lor natural sau social, îl apropie pe Kitto de Auerbach, dar ambii dezvoltă și îmbogățesc vechea observație cuprinsă în corespondența lui Goethe și Schiller.

Pentru a ne face să înțelegem mai bine caracterul deplinei scăldări în lumină a narațiunii homerice, prezentarea fără nici un plan mai adînc al lucrurilor, al faptelor și al sufletului omenesc, Auerbach se referă la o altă narațiune a antichității, de data aceasta a antichității ebraice, și anume la versetele *Genezei*, 22, 1 și urm., din care dau aci un fragment: „După aceste lucruri, Domnul a pus la încercare pe Avraam, și i-a zis: «Avraame!» «Iată-mă», a răspuns el. Domnul i-a zis: «Ia pe fiul tău, pe singurul tău fiu, pe care-l iubești, pe Isaac; du-te în țara Moria, și adu-i ardere de tot acolo, pe un munte pe care ți-l voi spune». Avraam s-a sculat dis-de-dimineață, a pus șaua pe măgar și a luat cu el două slugi și pe fiul său Isaac. A tăiat lemne pentru arderea de tot, și a pornit spre locul pe care i-l spusese Domnul. A treia zi, Avraam a ridicat ochii și a văzut locul de departe. Și Avraam a zis slugilor sale: «Rămîneți aici cu măgarul; eu și băiatul ne vom duce pînă acolo să ne închinăm, și apoi ne vom întoarce la voi». Avraam a luat lemnele pentru arderea de tot, le-a pus în spinarea fiului său Isaac, și a luat în mînă focul și cuțitul. Și au mers astfel amîndoi împreună. Atunci Isaac, vorbind cu tatăl său Avraam, a zis: «Tată!» «Ce este, fiule?» i-a răspuns el. Isaac a zis din nou: «Iată focul și lemnele; dar unde este mielul pentru arderea de tot?» «Fiule, a răspuns Avraam, Domnul însuși va purta grijă de mielul pentru arderea de tot.» Și au mers amîndoi împreună înainte." Ceea ce se poate observa citind această narațiune, este numărul mic al determinărilor în legătură cu locurile în care se desfășoară, cu gesturile persoanelor, cu conținuturile lor sufletești. Este cu neputință să nu fii izbit de puținătatea acestor determinări, dacă le compari cu marele lor număr la Homer. Astfel, pentru a ne opri deocamdată numai la determinarea locală, în timp ce textul *Genezei* spune numai: „Avraam a ridicat ochii, și a văzut locul de departe", Homer intervine cu o bogată descriere pentru a preciza cum anume era locul unde s-a desfășurat vînătoarea în care Ulise fusese rănit de mistreț *Odiseea*, XIX, p. 537 și urm.):

Acolo-ntr-un desiș cuiba mistrețul,
Pe unde niciodată nu răzbise
Nici rază de la luminosul soare,
Nici ploaie nicăieri, așa pe-acolo
Era stufos bungetul, și sub dînsul
Zăcea frunzișul scuturat grămadă.
Dar cum i-ajunse la urechi un tropot
De oameni și de haită la năvală
Ce au dat spre el, din cuibul lui mistrețul
Zburlit țuști nainte și pe-aproape
De ei stătu cu ochii în văpaie.

Deosebirea de procedare artistică între Homer și poetul *Genezei* nu poate scăpa nimănui. La primul, deplina scăldare în lumină a planului întîi pentru toate amănuntele descrierii; la cel de-al doilea, indetermi-

narea aproape completă. În ce privește sufletele personajelor, în timp ce Homer exprimă deplin toate conținuturile lor, poetul ebraic le lasă în umbră, creînd impresia unui plan profund și întunecos al acestor suflete. În fine, narațiunea homerică, prin mulțimea și varietatea episoadelor, menține totdeauna în prezent interesul cititorului. Narațiunea biblică creează însă în cititorul ei starea de tensiune a așteptării finalului povestirii, pe care nimeni nu-l poate bănui. Caracterizările lui Goethe și Schiller cu privire la *tensiune* ca o stare proprie tragicului, dar nu a epicului, nu sînt deci confirmate de epica biblică.

Am spus că poemele homerice sînt anterioare doctrinei clasice a separației stilurilor. Este un motiv pentru care Homer a putut trata în *Odiseea* o materie gravă, în legătură cu întîmplări din viața unui erou, folosind elementele unui realism domestic și cotidian, adică stilizînd povestirea sa în sens idilic, în stilul *mijlociu* al scriitorilor de mai tîrziu. După constituirea doctrinelor stilistice clasice, ca o urmare a apariției tragediei și comediei atice, lucrul nu va mai fi posibil într-o lungă perioadă. Astfel, într-a doua etapă a epicii realiste, pe care Auerbach o ilustrează prin capitolul 37 și o parte din capitolul 38 al romanului lui Petronius, *Satyricon,* oaspeții sînt adunați în jurul mesei lui Trimalchio; Encolpius se interesează cine este femeia pe care o vede agitîndu-se în sală și primește de la unul din vecinii săi de masă aceste explicații, redate aici în traducerea lui I. M. Marinescu din 1923: „Nemaiputînd mînca mai mult, mă întorsei spre tovarășu-mi de masă, ca să aflu cît mai multe, începînd a sonda și a cerceta cine era femeia aceea care alerga cînd încoace cînd încolo? «E soția lui Trimalchio, îmi răspunse el, și se numește Fortunata, o femeie care măsoară banii cu banița *(nummos medio metitur)*. Și ce fusese ea acum cîtăva vreme? Să mă ierte Dumnezeu *(ignoscet mihi genius tuus)*, dar nu i-ai fi luat o bucățică de pîine din mînă. Acum, nu știu cum și nu știu de ce, s-a înălțat la cer *(in coelum abiit)* și-i mîna dreaptă a lui Trimalchio. Într-un cuvînt, dacă ea i-ar spune în plină după-amiază că e noapte, el ar crede-o. El singur nu mai știe cît are,

atît e de bogat. Lupoaica asta vede însă toate, chiar acolo unde n-ai crede. Ea nu bea, e cumpătată, știe să dea sfaturi bune, are în schimb o gură rea, e o gaiță ce-ți cîntă la căpătîi. Pe cine iubește, îl iubește cu adevărat; pe cine nu, nu. Trimalchio are pămînturi atît de întinse, cît le pot străbate ulii în zbor, și bani berechet *(nummorum nummos)*. În odăița portarului lui e mai multă argintărie decît toată averea vreunui particular. Dar ce mai sclavi are! Cred, zău *(mehercules)*, că nici a zecea parte din ei nu-și cunosc stăpînul. Într-un cuvînt, el e în stare să-ți vîre într-o gaură de șarpe pe oricare dintre tinerii noștri prostănaci. — Să nu crezi că el cumpără ceva. Toate se produc la el acasă; lîna, portocalele verzi, piperul, chiar și lapte de găină de-ai căuta ai să găsești... Are tot ce-i dorește inima *(tanta est animi beatitudo)*!... Să te păzești de a nu băga în seamă pe ceilalți liberți, tovarăși ai lui! Sînt foarte grași la pungă *(valde successi sunt)*. Vezi pe acela care stă în ultimul loc? Are astăzi o avere de opt sute de mii de sesterți. Din nimic a făcut-o. Mai acum cîtăva vreme căra lemne cu spinarea. Dar, după cum se spune, eu nu știu decît din auzite, furînd tichia unui diavol, a dat peste o comoară *(quom incuboni pilleum rapuisset, thesaurum invenit)*. Nu pizmuiesc pe nimeni, dacă vreun zeu i-a dat ceva. E îngîmfat însă și huzurește. Așa, de exemplu, acum de curînd, a pus pe o casă următoarea tăbliță: „Gaius Pompeius Diogenes dă cu chirie de la 1 iulie camera-i de la mansardă, căci el și-a cumpărat o casă". Și acela care stă în locul ocupat de liberți, ce bine a mai dus-o! Nu-i doresc nici un rău *(non impropero illi)*. A avut odată milionul lui de sesterți, dar era cît pe-aci să dea faliment. Nici părul din cap nu e al lui, cred *(non puto illum capillos liberos habere)*...»"

Analizînd acest text, Auerbach observă lumina egală proiectată asupra tuturor amănuntelor descrierii. Nimic nu rămîne în obscuritate; totul este limpede arătat. Din acest punct de vedere, Petronius procedează ca toți scriitorii clasici, ca Homer însuși. Dar spre deosebire de acesta, Petronius nu privește el lucrurile; nu le privește, am zice, dintr-o perspectivă frontală. Descrierea oaspeților la banchetul lui Trimalchio este făcută din

unghiul unuia din aceştia. Această descriere este obţinută dintr-o perspectivă laterală. Ea este construită apoi din perspectiva unuia din comeseni, şi descrierea, astfel constituită, zugrăveşte nu numai pe invitaţii lui Trimalchio, dar şi pe acel care o face, cu admiraţia lui pentru bogăţie, cu plăcerea lui de a pălăvrăgi. Imaginea dobîndeşte astfel un subiectivism, pe care, prin una din acele apropieri neaşteptate care alcătuiesc interesul caracterizărilor sale, Auerbach îl aseamănă cu descrierile lui Marcel Proust în marele său roman. Pornind dintr-un centru coordonat în acelaşi plan cu oamenii pe care îi luminează, raza de lumină proiectată de către observator asupra tabloului îi acordă acestuia o adîncime necunoscută artei descriptive şi narative a lui Homer. Pasajul din *Satyricon* este, în fine, un text literar aparţinînd epocii literare dominate de doctrina separării stilurilor şi, în acord cu aceasta, ne prezintă o materie comică cu mijloacele furnizate de *genus humile* : numeroase clişee ale vorbirii, ca acele subliniate de noi prin reproducerea lor în limba originalului, dar şi altele cîteva, apoi prin expresia afectelor triviale, precum admiraţia în faţa bogăţiei, o pizmă rău învăluită, simularea indiferenţei unui individ vulgar. Limba oaspetelui lui Trimalchio, tovarăşul de masă al lui Encolpius, este o limbă individuală, puternic colorată afectiv ; deosebirea ei de limba stilului înalt, de pildă a *Eneidei*, nu poate scăpa nimănui.

Ceea ce adaugă Auerbach unor caracterizări ca acestea este împrejurarea că, descriind un aspect al societăţii de liberţi şi parveniţi în care amurgea vechea societate romană, Petronius nu arată nici un interes faptului istoric constituit de această societate, forţelor economice şi sociale active în ea, aşa cum vor face realiştii secolului al XIX-lea, de pildă un Balzac. Problema lui Petronius nu este o problemă socială, ci una morală. „Pentru literatura realistă a antichităţii, scrie Auerbach, societatea nu există ca problemă istorică, ci ca una morală şi, pe deasupra, moralismul acesta se referă mai mult la indivizi decît la societate. Critica viciilor şi excrescenţelor, oricît ar fi descrise persoanele ca vicioase şi ridicole, pune problema în chip individualistic, încît critica societăţii nu conduce niciodată aici la o dezvăluire a forţelor care o conduc. Dincolo de întreaga agitaţie înfăţişată de Petronius, nu se simte nimic din complexul economic şi politic cărora le aparţin lucrurile, astfel încît mişcarea istorică rămîne aici o mişcare superficială" (p. 35). Problematica morală, şi nu problematica socială, este o trăsătură a întregii literaturi antice. Întrebîndu-se care este cauza acestei caracteristici, Auerbach crede a o găsi în refuzul unei aristocraţii de a lua în considerare forţele sociale active în straturile fundamentale ale poporului şi înclinarea de a preţui aspectele în devenire ale societăţii din singurul punct de vedere al unei morale înţeleasă ca un ansamblu de criterii eterne. Din aceeaşi rădăcină se ridică şi separarea stilurilor.

Observaţii, ca acele ale lui Auerbach, au unele precedente în literatura critică anterioară. Astfel, Auerbach aminteşte constatarea lui Norden în a sa *Die antike Kunstprosa* : „Descrierea ideilor generale care mişcă lumea n-a fost niciodată atinsă, nici urmărită de istoricii antici". La rîndul lui, Rostovtzeff, citat de asemenea de Auerbach, ajunge la următoarea concluzie în opera lui, *The Social and Economic History of the Roman Empire* : „Istoricii antici nu se interesează de viaţa economică a imperiului". Conexînd aceste două observaţii, Auerbach le explică, scriind : „Cele două observaţii, extrase oarecum la întîmplare, nu par a avea la prima vedere ceva comun, dar ceea ce ele exprimă se reduce la aceeaşi particularitate antică de a înţelege procesul social. Antichitatea nu vede energii sociale, ci vicii şi virtuţi, succese şi erori ; felul ei de a pune problemele, atît în viaţa spirituală cît şi în cea materială, nu este evolutiv-istoric, ci moralistic. Împrejurarea stă în legătură foarte exactă cu concepţia generală a separării stilului tragic de acel realist. Ambele aspecte provin din frica aristocratică de a privi mişcările sociale adînci, care sînt resimţite deci ca josnice, orgiastice şi scăpate de sub imperiul legii morale" (p. 41). Această valorificare a punctului de vedere de clasă socială în explicarea unor fenomene literare este o aplicaţie materialist-is-

torică, cu atît mai remarcabilă la un autor care nu profesează marxismul.

Progresele realismului vor consta, așa cum le înfățișează Auerbach, pe de o parte, în punerea în relație a oamenilor cu mediul lor social și natural, apoi în înțelegerea mai adîncă a proceselor sociale, adică în raport cu forțele fundamentale ale societății, în fine prin amestecul stilurilor, adică prin expunerea unei materii tragic-problematice cu mijloacele stilului umil. O etapă nouă a acestei dezvoltări devine sensibilă chiar către sfîrșitul antichității. Pentru a ilustra această nouă etapă, Auerbach citează un text din *Confesiunile* (VI, 8) lui Augustin, în care ni se povestește reacția prietenului său Alypius față de jocurile de gladiatori. Alypius asistă la aceste jocuri, simte mai întîi beția bestială încercată de spectatorii antici, dar izbutește să se reculeagă și ajunge la o atitudine față de cruzimea antică, în care se vestesc vremurile noi. Textul lui Augustin conține încă elemente împrumutate retoricii ciceroniene, ca, de pildă, acumularea : *spectavit, clamavit, exarsit, abstulit inde,* care amintește faimoasa acumulare din a doua *Catilinară : abiit, excesit, evasit, erupit.* Dar deși astfel de împrumuturi din arta literară mai veche sînt evidente, noutatea se introduce în scrisul lui Augustin prin detalii realistice crude, ca și prin o folosire largă a parataxei, ca în textele biblice. Interesant este, de pildă, pasajul în care ni se descrie delirul bestial al lui Alypius : „Cînd a văzut sîngele, a băut veninul bestialității ; și nu s-a întors, ci și-a lipit privirile de spectacol ; a supt grozăvia și, fără să știe, a început să simtă plăcere la lupta criminală, și s-a îmbătat de voluptate sîngeroasă" *(Ut enim vidit illum sanguinem, immanitatem simul ebibit, et non se avertit, sed fixit adspectum, et hauriebat furias, et nesciebat ; et delectabatur scelere certaminis, et cruenta voluptate inebriabatur).*

Am citit cartea lui Auerbach cu interesul de a afla vederi noi asupra începuturilor realismului literar. Este evident că această metodă de creație n-a așteptat, pentru a se afirma, secolul al XIX-lea, cînd a dobîndit o nouă conștiință, s-a descris pe sine și a produs o serie

de opere viguroase și adînci. Realismul a lăsat o lungă evoluție în urma sa, înainte de a apărea ca un curent literar al veacului al XIX-lea. Auerbach prezintă fragmente succesive ale acestei lungi evoluții, pe care le analizează stilistic. Nu recunoaște însă existența în antichitate a realismului, în afară de timide începuturi către sfîrșitul orînduirii sclavagiste, deoarece realismul este, pentru Auerbach, un produs al amestecului stilurilor, menținute separat în practica și teoria literară a clasicismului. Auerbach începe deci prin a da o definiție realismului și crede a putea constata apoi prezența sau absența acestui curent, după cum faptele literare cad sau nu cad sub incidența definiției propuse. Astfel, dacă realismul n-ar fi decît tratarea cu mijloacele stilului umil a unei materii grave sau tragice, atunci realismul n-a ajuns a miji în antichitate decît către sfîrșitul ei, sub influențe mai ales literare, provenite din textele biblice. Așa se face că prezentîndu-ne o icoană a literaturii antice din punctul de vedere al dezvoltării realismului, Auerbach n-a valorificat numeroasele locuri din poemele homerice în care societatea greacă din epoca barbariei retrăiește într-o imagine atît de limpede ; n-a valorificat nici materialul oferit de comedia antică veche și nouă sau de comedia latină, nici materialul mimiiambilor, nici acel care poate fi extras din operele poeților, istoricilor, biografilor, călătorilor și oratorilor Greciei și Romei. Observația generalizatoare a societății ocupă în literatura antichității un loc mult mai întins decît acel pe care i-l recunoaște Auerbach. Literatura antică este o sursă de atestări istorice și sociale, ca și studiul artelor plastice sau al urmelor lăsate de civilizația materială a antichității, scoase la iveală prin lucrările arheologiei. Ba chiar sursele literare sînt cele mai importante din cîte pot fi folosite de cercetători, deoarece știrile provenite de la antici dobîndesc aici expresie conceptuală și posedă valoarea de cunoaștere cea mai mare. Astfel, cînd au început lucrările arheologiei moderne prin săpăturile Renașterii sau de mai tîrziu, statuile lui *Apollo din Belvedere,* a *Venerei din Milo,* a *Diadumenului* sau a *Doriforului* n-au obținut marea lor însemnătate pentru cunoașterea

vieții grecilor vechi, decît pentru că cercetătorii aflaseră mai înainte, din izvoarele literare, mai ales din operele poeților lirici, cultul consacrat acelor ființe, cînd ele erau zeiești, sau prețuirea generală în cetate, cînd era vorba de oameni distinși în întrecerile sportive. Știrile literare nu ni se înfățișează apoi ca documente lipsite de o semnificație mai generală, reflexe ale unui fapt unic sau ale sentimentelor unui singur om. Cînd Pindar cîntă : „Orice lucru însetează după un altul, dar izbînda într-o întrecere dorește mai mult ca orice cîntecul, cununile și tot ce însoțește cu potriveală virtuțile bărbatului", simțim lămurit că aici nu se exprimă o reacție personală a poetului, ci una din acele emoții colective care înfiorau mulțimile grecești la jocurile olimpice sau pitice. Toate documentele valabile ale literaturii frumoase posedă o astfel de semnificație generală și se înscriu în acea lungă desfășurare a realismului literar, care însoțește viața societăților omenești în toate momentele lor. Netinînd seama de această împrejurare, care derivă din însăși firea creației poetice, Auerbach restrînge cîmpul realismului literar. Îl lipsește cel puțin de fragmentul lui antic și clasic care, chiar în epoca separării stilurilor, ne-a transmis nenumărate răsfrîngeri generalizatoare din viața orînduirii sclavagiste, grecești și romane.

Dar, cu tot acest neajuns fundamental, cercetarea lui Auerbach conține numeroase observații ingenioase asupra literaturilor vechi, cum ar fi cele relative la lipsa punerii în relație a imaginii omului cu natura și societatea, la gruparea tuturor elementelor descrierii într-un prim-plan inundat de lumină și, deci, la lipsa planurilor adînci și umbrite, la lipsa problematicii sociale, la caracterul precumpănitor moralistic al acelor literaturi. Astfel de observații îmbogățesc cunoașterea vechilor literaturi și sînt, ca atare, vrednice a fi reținute. Ele sînt rodul acelei considerări a operelor literare din punctul de vedere al stilului și procedeelor de artă : o metodă fecundă în rezultate și care, pentru acest motiv, ocupă un loc mereu mai întins în cercetarea modernă.

1963

MANIERISM ȘI ASIANISM

Într-o comunicare anterioară [1] consacrată analizei lucrării lui Auerbach, *Mimesis,* o întinsă cercetare asupra dezvoltării realismului în literatura Occidentului, făceam observația că istoria acestui curent literar ar fi trebuit să se însoțească cu aceea a curentelor antirealiste, deoarece, în creația literară, ca și în doctrinele privitoare la ea, realismul și-a precizat de mai multe ori pozițiile luptînd împotriva momentelor contrarii lui [2]. În sprijinul acestei afirmații citam realismul clasic francez al secolului al XVII-lea, triumfător asupra barochismului de la începutul aceluiași secol, sau realismul critic, ca un curent literar al secolului al XIX-lea, în reacție față de academismul postclasic. „O istorie a realismului, notam în amintita comunicare, nu se poate scrie decît în legătură cu o istorie a antirealismului, și faptul de a fi omis această conexiune, alcătuiește unul din neajunsurile cărții lui Auerbach."

Fără a fi întîmpinat, de la data comunicării, o istorie a realismului, concepută cum mi se pare necesar, lecturi recente mi-au adus o istorie a antirealismului în lucrarea lui Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur,* 1959. Autorul dăduse mai înainte o cercetare asupra manierismului în artele plastice sub titlul : *Die*

---

[1] Vd. mai sus studiul *Începuturile realismului în antichitate.*

[2] În textul de bază : ei (n. ed).

Welt als Labyrinth, față de care lucrarea adusă aici în discuție alcătuiește o continuare și o întregire. Ambele lucrări se leagă cu interesul și cu prețuirea deosebită arătate în culturile burgheze formelor decadente de artă apărute în faza finală a Renașterii, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, apoi la inceputul secolului al XVII-lea, adică în epoca dintre Renaștere și baroc, cînd se afirmă opera unor artiști ca pictorii Parmigianino, Pontormo, Rosso, Bronzino, Allori, Salviati, dar și mai însemnații Tintoretto și Greco, pe lîngă care trebuie să mai amintim pe sculptorii Giambologna, Danti, Rossi, Cellini ș. a. Caracterizarea întregului curent s-a făcut opunîndu-l îndrumării clasice din epoca Renașterii culminante, care dăduse pe Rafael, pe Leonardo, pe Dürer. Spicuiesc o astfel de caracterizare în cartea lui E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924, p. 41—2) : „Arta specific «manieristică» diformează și îmlădie formele echilibrate și general valabile ale clasicismului în interesul unei expresii mai intensive, încît nu sînt ceva rar (în acest curent) corpuri de zece ori mai lungi decît înălțimea capului și care se îndoaie, ca bătute de vînt, ca și cînd n-ar avea oase sau articulații. Tot astfel, construcția plăcută și clară a spațiului din epoca de înflorire a Renașterii rezultă dintr-o gîndire rațional-perspectivică. cedează locul unui fel propriu al compoziției, prin care figurile sînt comprimate, aproape ca în evul mediu. într-un singur plan, adeseori nesuferit de aglomerat... De asemeni, în teoria artei, începînd de la jumătatea secolului și legîndu-se cu judecata negativă a lui Michelangelo despre doctrina proporțiilor a lui Dürer, apare o vie și foarte conștientă critică față de încercările mai vechi de a raționaliza plăsmuirea artistică prin metode științifice și, mai ales, matematice. Astfel, dacă Leonardo se silea să determine mișcările corpului după legile forței și ale rezistenței, dacă Pierro della Francesca și Dürer căutau să stabilească racourçi-urile pe căile geometriei, și toți acești teoreticieni erau de acord că proporțiile corpului omenesc în stare de repaus pot fi stabilite cu ajutorul matematicii, acum (în epoca manierismului) întîmpinăm idealul așa-zisei «figura serpentinata», care, proporțională și mișcată în mod irațional, a fost comparată cu o flacără alungată de vînt."

Panofsky dă apoi, în continuarea expunerii sale, citate din teoreticienii curentului, de pildă din Frederico Zuccari, dar nu descrie toate consecințele iraționalismului manieristic, uneori mult mai departe împinse și mult mai uimitoare decît acele semnalate de el.

Manierismul a fost un concept stabilit și studiat, mai întîi în legătură cu artele plastice, dar, după cum s-a întîmplat și cu alte concepte artistice, de pildă cu barocul și chiar cu realismul, el a fost întrebuințat apoi și în legătură cu fenomenele literare. În aceasta constă, în primul rînd, interesul cărții lui Hocke, apoi în faptul că acest autor, dispunînd de multe referințe la creația și teoriile literare ale Renașterii tîrzii, pe care izbutește să le pună în legătură cu fapte literare ulterioare și chiar contemporane, ajunge să stabilească o serie istorică foarte întinsă, ale cărei prime etape le identifică în asianismul antichității.

Această orientare a oratoriei și artei literare a celor vechi, în legătură cu orientarea opusă, cu aticismul, a fost studiată încă din antichitate. Cercetarea lui E. Norden *Die antike Kunstprosa,* 1909, a grupat, pentru timpul nostru, toate mărturiile referitoare la cele două mari stiluri ale oratoriei și prozei grecești și latine din secolul al VI-lea î.e.n. pînă în epoca Renașterii. Rezultatele cercetării lui Norden au făcut bine cunoscute originile și caracteristicile celor două curente. Pare deci o constatare asigurată astăzi faptul că atunci cînd, prin campaniile lui Alexandru în Asia, cetățile ioniene au început din nou a lua parte la viața culturală a grecilor, ceva din procedeele de stil ale grecilor din Asia Mică au trecut în arta oratorilor din alte puncte ale lumii grecești. În locul măsurii în expresie, așa de caracteristică pentru vechea oratorie ateniană, s-a ivit o elocință caracterizată prin abundență, prin intensificarea expresiei emoției, prin efecte ritmic-muzicale, prin antiteze, jocuri de cuvinte și stil bombastic. Împotriva acestei direcții se produce reacția aticismului, care își recunoaște modelele în scriitorii și oratorii greci ai secolului al V-lea și al IV-lea, un Thukydides, un Lysias. Demosthenes

recomandă norma măsurii, a clarității, a stilului clasic. Originea oratoriei asianice este atribuită lui Hegesias din Magnesia, reprezentantul unui stil foarte înflorit, de la începutul epocii elenistice, despre care Cicero a spus odată că cine îl cunoaște știe ce este nerozia (Norden, 134). Împotriva lipsei de firesc și a umflăturii asianice se produce o reacție încă din secolul al II-lea î.e.n., care triumfă în secolul I și continuă în veacul următor cu unii retori greci, dar mai cu seamă cu oratorii latini ca Iulius Cezar, M. Iunius Brutus, Herodes Atticus ș.a.

Paralelismul asianism-aticism nu este, dealtfel, o construcție a filologiei mai noi. El este bine cunoscut și vechilor autori, care au dat, de asemenea, caracterizările excelente ale celor două curente. Astfel, Cicero, după ce observă lipsa elocinței în Argos, Corint și Teba, sărăcia ei laconică în Sparta, apariția ei în Atena, adaugă în *Brutus* (XIII, 51) : „Îndată ce a ieșit din Pireu și elocința a fost dusă în afară, (această artă) a parcurs toate insulele și a călătorit prin întreaga Asie, astfel încît în contact cu moravuri deosebite a dobîndit un lustru străin, a pierdut puritatea vorbirii pe care o avea în Atica și ceea ce s-ar putea numi sănătatea ei, făcînd-o a nu mai ști să vorbească cu naturalețe. Așa se născură oratorii asiatici *(asiatici oratores)*, a căror repeziciune și abundență nu sînt de disprețuit, dar al căror stil este lipsit de concizie și prea îmbelșugat *(Hinc asiatici oratores, non contemnendi quidem non celeritate nec copia, sed parum pressi et mimis redundandes)*". În altă parte a lui *Brutus* (XCV, 325), vorbind despre elocința lui Hortensius, Cicero face următoarele distincții : „Elocința lui era de genul asiatic, acela care se potrivește mai mult cu vîrsta tînără decît cu bătrînețea. Genurile elocinței asiatice sînt două : unul este sentențios și plin de trăsături spirituale *(sententiosum et argutum)* și gîndirile nu sînt atît de grave și severe, pe cît de concentrate și grațioase *(sententibus non tam gravibus et severis quam concinnis et venustis)*. Există și un alt gen care este mai puțin remarcabil prin bogăția cugetării, cît prin ușurința și vioiciunea frazei, un gen care domină astăzi în toată Asia și în care nu numai că fraza este

curgătoare, dar, prin expresiile întrebuințate, este împodobită și elegantă *(Aliud autem genus est non tam sententiis frequentatum quam verbis volucre atque incitatum, qual est nunc Asia tota, nec flumina solum orationi sed etiam exornato et faceto genere verborum)*."

Idei noi asupra originii asianismului și a caracterizării lui în raport cu aticismul găsim în Quintilian. Acest autor dă, la rîndul lui, o explicație a ivirii asianismului ținînd seama atît de condițiile lingvistice speciale ale locului apariției cît și de geniul propriu al popoarelor în mijlocul cărora s-a născut, apoi o apreciere a fenomenului derivată din reacția aticistă a epocii. În *De institutione oratoria* (XII, 10) Quintilian scrie : „De multă vreme se distinge între două feluri de stil, unul strîns și plin *(pressi et integri)*, celălalt umflat și gol *(inflati et inanes)*, unul neavînd nimic de prisos, celălalt fiind lipsit de gust și măsură *(iudicium et modus)*. Unii autori, printre care și Santora, atribuie această diferență faptului că limba greacă introducîndu-se cu încetul în orașele Asiei, învecinate cu Grecia, locuitorii lor năzuiră la gloria elocinței mai înainte de a stăpîni bine această limbă, astfel încît, neputînd exprima un mare număr din gîndirile lor prin cuvîntul propriu, au fost obligați să recurgă la circumlocuții, și obiceiul acesta prinse rădăcini printre ei. În ce mă privește, aș atribui mai degrabă această deosebire geniului *(naturae)* însuși a celor ce vorbeau și ascultau : fiindcă aticii, popor lustruit și fin *(limuti... et emuncti)*, nu puteau suferi ceea ce este umflat sau prea îmbelșugat *(inane aut redundas)*, în timp ce asiaticii, mai vanitoși și mai declamatori *(tumidior... atque jactantior)*, au dat în chip natural acest caracter și elocinței lor." În altă parte (VI, 2), Quintilian ne dă o caracterizare a stilurilor prin categorii psihologice : „După cum ne învață cei vechi, scrie Quintilian, există două feluri de stări ale sentimentului : unul pe care grecii îl numeau πάθος un cuvînt pe care-l traducem prin *affectum*, celălalt, numit de greci ἦθος tradus de noi prin *mores*, de unde partea filozofiei numită *morală*, ἠθική. Totuși, considerînd lucrurile după natura lor, mi se pare că nu înțelegem *mores* în

general ci numai o anumită proprietate a lor; căci cuvîntul *mores* desemnează toate stările sufletului *(omnes habitus mentis)*, și unii scriitori mai circumspecți au preferat să exprime printr-o parafrază ceea ce grecii înțelegeau prin ἦθος și πάθος decît să le traducă literar. Au preferat să desemneze prin numele de sentimente vii, vehemente, ceea ce grecii numesc πάθος, și sub acela de sentimente dulci și moderne ceea ce ei numesc ἦθος. Pentru a obține expresia unor sentimente vehemente, Quintilian recomandă folosirea acelor reprezentări ale imaginației, capabile să trezească acele simțiri: „Ceea ce grecii numesc φαντασίαι noi numim *visiones*: prin aceste imagini ale lucrurilor absente, lucrurile care nu sînt de față pot izbi sufletul nostru, ca și cum le-am avea sub ochi. Cine le va închipui bine pe acestea va izbuti să provoace pasiunile."

Pornind mai cu seamă de la acest din urmă text, dar sprijinindu-se pe o anumită pregătire a cercetării anterioare, Hocke suprapune perechii de concepte: *atic-asianic*, noua pereche: *mimesis-phantasia*. Justificarea acestei suprapuneri se găsește în autorii vechi, deși doctrina artei ca imitație a lucrurilor reale, *mimesis*, a fost foarte generală în antichitate și, după cum rezultă din analiza textelor, chiar imaginile fanteziei, prin care se pot obține pasiunile violente ale oratorei asianice, erau pentru vechii autori, și chiar pentru Quintilian, „copii ale lucrurilor". În evoluția esteticii antice, a apărut însă un moment în care creația artistică n-a mai fost înfățișată ca fiind orientată de imitația lucrurilor reale, ci de viziunile fanteziei, de ceea ce Plotin numea *forma internă*, ἔνδον εἶδος. Ideile lui Plotin s-au bucurat de o lungă posteritate; ele au inspirat pe unii din autorii de tratate de estetică din epoca Renașterii tîrzii, unde conceptul plotinian al „formei interne" apare în varianta *disegno interno, disegno fantastico, imitazione fantastica*. Se pare că Shakespere însuși a fost atins de aceste idei cînd scrie *Visul unei nopți de vară* (V, 1):

Închipuirea cea gravidă naște
Necunoscute lucruri, plăsmuiește

Poetice avînturi, dă un nume
Nimicului de aer, loc în spațiu.

Abandonarea normei imitației și mutarea creației artistice pe terenul fanteziei a deschis drumul unui curent antirealist, ale cărui origini pot fi recunoscute în asianismul antic, cu îndreptățirea că expresia artistică dobîndește, în acest curent, o independență față de lucrurile reale, o abundență și un mod al ei propriu de a prolifera sau de a se restrînge care depășesc sau rămîn în urma nevoilor reflectării realității. Fenomenul a fost cunoscut și descris de Quintilian, care observă în *op. cit.*, VIII, 2: „Unii autori păcătuiesc printr-o nefericită abundență de termeni inutili. Temîndu-se a vorbi ca toată lumea și ademeniți de o zadarnică aparență a frumuseții, se învîrtesc cu o locvacitate copioasă în jurul lucrurilor pe care nu vor să le exprime. Apoi, unind această serie de cuvinte cu o alta și pe aceasta cu o a treia, dau perioadelor lor o întindere pentru care nu există răsuflare îndestulătoare. Sînt și alții care își propun să fie obscuri, și acest defect nu este nou, căci citesc în Titus Liviu că, în vremea lui, exista un profesor care recomanda elevilor lui să întunece *(obscurare)* ceea ce aveau de spus... de unde a rezultat acest elogiu extraordinar: Cu atît mai bine, n-am înțeles nimic *(Tanto melior; ne ego quidem intellexi.*" Quintilian descrie apoi alte procedee ale obscurității, precum excesul conciziunii, alterarea cuvintelor, echivocul. Plăcerea pentru acest fel al oratoriei trebuie să fi fost destul de mare în Roma imperială. Quintilian o compară (II, 5) cu predilecția unora pentru monștri, pentru corpurile rău făcute sau pentru figurile fardate și epilate, ca și cum, adaugă scriitorul, „frumusețea corpului ar putea să ia naștere din corupția moravurilor" *(„ut pulchritudo corporis venire videatur ex malis moribus")*. Atingem odată cu aceasta și o vedere asupra cauzalității sociale a exceselor asianice, artă acordată cu preferințele unui public corupt, cum în Roma imperială exista fără îndoială.

După ce a suprapus dualității *atic-asianic* pe aceea desemnată prin termenii *mimesis-phantasia*, în care recunoaște temelia teoretică a opoziției anterioare, Hocke

ajunge la a treia pereche de concepte dezvoltătoare a celor precedente : *clasicism-manierism*. Clasicismul ar fi deci arta dezvoltată din aticism și întemeiată pe mimesis, în timp ce manierismul ar fi arta pornită din asianism și fundată pe fantezie. Dar, în timp ce clasicism și manierism au fost, în cercetările mai vechi de istoria artei, concepte istorice, legate adică de o perioadă anumită din dezvoltarea creației artistice și determinate de condițiile sociale proprii perioadelor respective, aceeași popularitate desemnează, la Hocke, două direcții constante ale artei în Europa, deci două tipuri estetice ale acesteia. Transformarea, în sens tipologic, a opoziției clasicism-manierism nu-i aparține, dealtfel, lui Hocke. Această transformare se produsese mai demult în estetica și istoria artei. Astfel, clasicismul care a desemnat pe rînd, fie arhitectura lui Palladio cu prelungirile ei în Franța sec. XVII și în alte părți, fie arta constituită, prin reacție față de rococoul secolului al XVIII-lea și sub influențe antice la sfîrșitul acelui secol și la începutul celui următor, fie producția literară paralelă cu aceste manifestări ale artelor plastice, aceeași noțiune ajunge să desemneze o categorie estetică mult mai generală. În acest din urmă sens, clasicismul a putut fi recunoscut în epocile cele mai diferite și adjectivul corespunzător, *clasic*, a putut fi legat de formele de artă cele mai variate.

Aceeași a fost și evoluția cuvîntului *manierism* și a etimonului acestuia : *manieră*. Acest din urmă termen a fost semnalat încă din veacul al XVI-lea și cu un înțeles peiorativ în culegerea de biografii de artiști a lui Vasari. Nuanța peiorativă nu este absentă, dar e mai puțin accentuată în celebrul articol a lui Goethe : *Über einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil*, apărut în *Teutscher Merkur* al lui Wieland din 1778-79. Goethe stabilește aici o scară de valori între simpla imitație a naturii în operele picturii, redarea obiectelor printr-o prismă subiectivă și prezentarea lor într-un fel care să arate esența lor. Operele care procedează în acest din urmă fel au, după Goethe, *stil ;* cele amintite mai înainte manifestă numai *manieră*. Goethe nu dă, în articolul său, exemple pentru a ilustra ce opere anume

trec sub categoria *manierei*, dar dezvoltările sale sînt suficiente pentru a arăta că nuanța coborîtoare cu care cuvîntul a fost folosit mai întîi s-a neutralizat în cea mai mare măsură. Maniera nu este, pentru Goethe, un neajuns categoric, ci numai o treaptă pe care operele care posedă adevăratul stil o depășesc : „Stilul, ni se spune, este gradul cel mai înalt la care arta poate ajunge, deopotrivă cu nivelul supremelor eforturi omenești. Dar el nu poate fi atins decît după ce arta a lăsat în urmă etapa imitației naturii, după ce ea și-a făurit un limbaj general de forme și după ce, prin studiul adînc și precis al obiectelor, a izbutit să cunoască însușirile lucrurilor, să cuprindă și să poată imita seria formelor caracteristice ale naturii întregi. După cum simpla imitație se întemeiază pe sentimentul existenței liniștite și a prezentului îmbrățișat cu simpatie, după cum «maniera» cuprinde aparențele lumii cu o sensibilitate vie și mobilă, tot astfel stilul se dezvoltă din temeiurile cunoașterii, din esența lucrurilor, întrucît ne este îngăduit a o cunoaște în forme vizibile și pipăibile."

Evoluția mai nouă a termenilor „manieră"-„manierism" a îndepărtat, în fine, orice nuanță peiorativă însoțitoare, ajungînd să desemneze două lucruri : 1. curentul artistic intercalat între Renaștere și baroc, adică anumite opere ale artelor plastice din arta occidentală la sfîrșitul secolului al XVI-lea, 2. un anumit tip artistic, revenit de mai multe ori în istoria artei. Atestările acestor două înțelesuri sînt foarte numeroase în scrierile de estetică și istoria artei de după cel de-al doilea război mondial, mai cu seamă în Germania. Alegem, printre acestea, ca unul care se plasează către începutul evoluției semantice semnalate aici, articolul Margaretei Hörner, *Manierismus*, din *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1924. Margareta Hörner începe prin a aminti cazul „barocului", care, după ce a fost întrebuințat cu un răsunet dezaprobator, și-a pierdut acest răsunet, ajungînd să denumească, fără nici o judecată de valoare în acompaniament, arta plastică a occidentului european în epoca Contrareformei și a absolutismului, apoi una din direcțiile revenite de mai multe ori în arta europeană,

deci unul din tipurile ei, vizibil în momente așa de felurite ca începuturile elenismului(trecerea de la secolul al V-lea către al IV-lea î.e.n.), arta medievală a secolului al XIV-lea, în fine aceea care apare în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Margareta Hörner se aplică apoi să grupeze elementele comune unor manifestări artistice atît de deosebite, ca, de pildă, trecerea de la linearitate la picturalitate, de la compozițiile plane la cele profunde, de la simetrie la asimetrie, de la simplitate la complexitate etc. Astfel de evoluții polare s-au petrecut de mai multe ori în istoria artei, și această împrejurare legitimează transformarea conceptului istoric al „manierismului" într-un concept tipologic. Transformarea nu se produsese încă deplin în 1924, dar era pe cale să se producă. „Nu este exclus, scrie Margareta Hörner, ca schimbarea de înțeles, executată de «baroc», să se repete în același sens cu un alt termen, întrebuințat altă dată numai în judecăți de valoare, cu termenul «manierism». Este manierat tot ce depășește firescul și așteptatul (*das Natürliche und Zuerwartende*), dar nu numai ca o exagerare asemănătoare cu a barocului, ci însoțită de o treptată solidificare a formelor, în care se concentrează schimbările obținute mai înainte."

Aceeași transformare în înțelesul cuvîntului „manierism" s-a produs și în domeniul studiilor literare. Procesul a fost favorizat de o anumită metodă folosită în mișcarea științifică de după al doilea război mondial, pe care o amintesc în treacăt aici. Cînd, prin publicarea lucrării istoricului artei H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915, s-a obținut un grad mai mare de precizie în caracterizarea artei Renașterii culminante și a barocului, ca și a trecerii de la prima din acele epoci la cealaltă, unii istorici literari au încercat să aplice conceptele lui Wölfflin și în producția literară. Acestui îndemn i se datorește, în mare parte, opera lui O. Walzel, *Gehalt und Gestalt*, 1921. I se datorește apoi lui Walzel faptul că unele noțiuni, cum ar fi „barocul", întrebuințat mai înainte numai pentru opere ale artelor plastice, au început a fi folosite și pentru opere ale literaturii. Aceeași extindere de înțeles, precum și transformarea conceptului istoric într-unul tipologic, s-a produs și

pentru cuvîntul „manierism". Procesul a ajuns la ținta lui în lucrarea lui E. R. Curtius, care în *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948, p. 275), scrie: „Clasicismul lui Rafael și Phidias este pentru noi natura potențată la idealitate. Desigur, încercarea de a circumscrie conceptual esența marii arte rămîne un simplu expedient. Dar amintita formulă atinge ceea ce este «clasic» în Sofocle și Vergiliu, în Racine și Goethe. Arta clasică, în acest sens foarte înalt, apare numai în scurte epoci de înflorire. Chiar în epoca tîrzie a lui Rafael, istoria artei găsește sămînța curentului numit manierism și o interpretează ca pe o degenerare a clasicismului. O «manieră» artificioasă, care se poate manifesta în forme felurite, proliferează și se revarsă asupra clasicismului. Gustul individual poate valorifica, precum dorește, această transformare. Cine preferă pe Tintoretto lui Rafael poate să invoce bunele lui motive. Nu putem să decidem aici dacă termenul «manierism» a fost bine ales pentru a denumi o epocă în istoria artei. Dar noi trebuie să-l întrebuințăm, fiindcă umple o lacună a terminologiei literare. În acest scop, trebuie însă să-l golim de conținutul lui de istoria artei și să-l extindem atît de mult, pentru a-l face să denumească toate tendințele literare opuse clasicismului, fie ele preclasice, postclasice sau contemporane cu un anumit clasicism. Înțeles în acest sens, manierismul este o constantă a literaturii europene."

După aceste precizări metodice, Curtius trece la enumerarea procedeelor formei literare a manierismului, printre care *hyperbaton*, adică dislocarea topică și sintactică, circumlocuția (sau perifraza), *annominatio* (sau *paronomasia)*, adică acumularea formelor flexionare ale aceluiași cuvînt, a derivatelor lui sau a unor cuvinte cu sunete apropiate, metafora manieristă (adică aceea de un gust îndoielnic, ca, de pildă, *hidropisie* pentru umflătură în manifestările spiritului), apoi așa-zisele „jocuri lipogramatice" (adică alegerea cuvintelor în care lipsește un anumit sunet sau a acelora unde același sunet revine în fiecare cuvînt, ca în cunoscutul vers al lui Ennius : „*O Tite tute, Tati, tibi, tanta, tyrane, tulisti*"), în

fine, poeziile ale căror versuri sînt astfel grupate încît întocmesc o anumită figură, de pildă a unei aripe, a unui ou, a unei secure etc. (adică ceea ce grecii numeau un *teknopaegnion)*, sau așa-zisele *logodedalii* (adică poeziile în care fiecare vers începe și sfîrșește cu un cuvînt monosilabic sau în care cuvîntul final al fiecărui vers se repetă la începutul celui următor) ș.a. Astfel de procedee sînt identificate de Curtius în cea mai veche antichitate greacă, apoi în perioda alexandrină, apoi în secolul al IV-lea al epocii imperiale, la Roma, apoi în evul mediu, apoi în „secolul de aur" spaniol, în barocul german și în alte momente. Revenirea acelorași procedee la intervale atît de mari îl îndreptățește pe Curtius să dea un sens tipologic noțiunii de manierism. Dar Curtius nu-și pune niciodată problema căror împrejurări li se datorește revenirea acelorași procedee și care sînt condițiile sociale care explică revenirea lor de fiecare dată. Ca mai toată știința literară burgheză, nici cercetarea lui Curtius nu-și pune vreodată problema cauzalității literare și lucrarea sa nu se ridică niciodată dincolo de nivelul pozitivist al investigației faptelor și al descrierii lor.

După cum se vede, aproape toate elementele cărții lui Hocke au fost găsite înaintea lui. Ceea ce acest cercetător adaugă este înmulțirea referințelor la literatura contemporană decadentă, expresionistă, dadaistă, suprarealistă etc., astfel încît linia pornită din asianismul antic, ajunsă în manierismul secolului al XVI-lea și mai tîrziu, este continuată de Hocke pînă la producția literară cea mai nouă din țările capitaliste. Nici Hocke nu-și pune problema explicației sociale a fenomenului studiat de el. Se mulțumește a-l pune în legătură cu o anumită constantă a spiritului european, cu ceea ce i se pare a fi un anumit tip al acestuia, așa-numitul *homo absconditus*, a cărui revenire neîncetată o semnalează cu o satisfacție evidentă. Ba chiar descoperirea revenirii periodice a acestui *homo absconditus* i se pare lui Hocke un act de igienă spirituală, pe care îl formulează astfel, în considerații al căror accent politic nu poate scăpa nimănui : „Se vorbește astăzi, scrie Hocke, de o renaștere a conștiinței istorice. Aceasta ar fi un simptom important

pentru renașterea Europei în noua ei năzuință către unitate. Pentru extinderea conștiinței spiritului european poate juca un rol hotărîtor tradiția «ermetică» *(verborgene)*, dacă vrem să depășim «retorica europeană clasicistă». Ce este această «retorică europeană clasicistă» nu este greu de înțeles. Este retorica democrației burgheze, inspirată de antichitate în declarațiile ei liberale. O figură reprezentativă a acestei retorici a creat Thomas Mann în personajul lui Settembrini din romanul *Der Zauberberg*, continuator al ideologiei și frazeologiei revoluției franceze." Dar tendințele lui Hocke devin încă mai clare atunci cînd declară ceva mai departe : „Dacă intelectualul modern european n-a dispărut încă în curentul civilizației de mase tehnicizate *(im Malström der technisierten Massengesellschaft)*, dacă mai este reprezentantul unui mediu spiritual creator, atunci el va căuta absolutul și mîntuirea din problematica lui neurotică în operele artiștilor, a poeților și a compozitorilor", a acelora care întruchipează tendința absconsă a literaturii europene. Dar odată cu aceasta ajungem la problema sensului social al actualității dobîndite de curentul manierismului în cercetarea burgheză mai nouă. Atingerea acestei ultime probleme va completa lucrarea de față.

Ne vom întreba deci care sînt motivele interesului arătat de istoricii burghezi ai artei manierismului ca tip estetic, dar, mai cu seamă, formei lui oarecum exemplare din secolul al XVI-lea ? În legătură cu această din urmă parte a întrebării pe care o punem s-au ivit discuții vrednice a fi amintite aici. Este vorba de discuțiile suscitate de problema periodizării Renașterii. Începutul, culminarea și sfîrșitul acestei mari mișcări de cultură, în care se naște spiritul modern, au fost legate de date diferite, după tendințele feluriților savanți care și-au pus problema. Unii din acești savanți, începînd cu Bayle și Voltaire, recunosc începuturile Renașterii la mijlocul secolului al XV-lea, cînd, prin emigrația învățaților greci în Italia, după căderea Constantinopolului sub stăpînirea turcească, se produce acea înviorare a studiilor clasice cu numeroase repercusiuni asupra dezvoltării culturii, precum ivirea spiritului critic, apropierea de na-

tură în arte şi ştiinţe, slăbirea dogmatismului religios, înflorirea individualismului. Cercetările mai noi au arătat însă că studiul vechilor culturi ajunsese la termenul lui încă de la sfîrşitul veacului al XIV-lea, cînd cunoştinţele despre literatura grecilor şi romanilor atinseseră aproape toate rezultatele de care dispunem şi noi. Este concluzia unei cercetări ca aceea a lui G. Voigt în *Die Wiederbelebung des Klassischen Altertums,* o operă de la sfîrşitul veacului trecut. Pe de altă parte, unele fapte literare, ca polemica antiscolastică şi lirica lui Petrarca, proza satirică a lui Boccaccio, figura unor umanişti ca Collucio Salutati sau Niccolò Niccoli, lupta politică împotriva baronilor feudali a lui Cola di Rienzi, ca şi entuziasmul lui civic alimentat de iniţierea lui antică, toate aceste fapte îndreptăţesc îndeajuns aşezarea începuturilor Renaşterii la mijlocul secolului al XIV-lea. Tot atunci se produsese dezvoltarea comunelor italiene şi a burgheziei lor, în comerţul cu răsăritul, pe drumul deschis de cruciade, deci ascensiunea unei clase sociale a cărei expresie de cultură este tocmai Renaşterea, adică mişcarea care putea oferi burgheziei vremii cadrul de libertăţi spirituale necesare întreprinderilor ei. Renaşterea a fost o revoluţie, o mişcare de răsturnare a vechilor poziţii spirituale. Caracterul acesta a fost recunoscut de istoricii mai vechi ai culturii, de pildă de Jacob Burckhardt în renumita lui lucrare, *Die Kultur des Rennaissance in Italien,* 1859. Istoricii burghezi mai noi au manifestat însă tendinţa de a tăgădui caracterul de revoluţie culturală al Renaşterii, susţinînd că mai toate însuşirile atribuite ei apăruseră încă din secolele evului mediu, de pildă din secolul al XII-lea francez, şi că, prin urmare, ele au fost un rod al culturii precumpănitor religioase a acestei perioade istorice. Această tendinţă de a împinge prea adînc în trecut originile Renaşterii, foarte generală la un moment dat, şi-a găsit criticul ei în istoricul Renaşterii V. N. Lazarev care, în articolul *Împotriva falsificării istoriei Renaşterii,* a grupat, în chip convingător, toate argumentele menite să anuleze teza despre originile medievale ale Renaşterii. Pare în adevăr absurd să susţii că spiritul ştiinţific modern nu începe cu Leonardo şi Galilei, ci cu Occam şi

Buridan şi că umanismul se manifestă încă din secolul al XII-lea, cînd nu poate fi semnalată în această epocă nici acţiunea de descoperire a vechilor manuscrise, aşa de caracteristică pentru umaniştii secolului al XIV-lea şi al XV-lea, nici metodele moderne de studiere a vechilor manuscrise pentru a restabili forma lor autentică, adică toate acele lucrări ale filologiei în care ia naştere spiritul investigaţiei critice cu rezultate pentru dezvoltarea tuturor ştiinţelor. Faptul de a fi pus în lumină toate aceste erori ale interpretării istorice, şi altele multe, este un bun cîştigat, de care nu ne mai putem lipsi.

Dar, împreună cu încercarea tendenţioasă de a împinge în evul mediu începuturile Renaşterii, a apărut şi încercarea de a amputa Renaşterea de unul din secolele ei, de secolul al XVI-lea, mai ales de a doua jumătate a acestui secol, atribuită de unii istorici, precum am văzut, unui alt curent, curentul „manierismului". Este adevărat că opere manieristice apar în acest răstimp ca o manifestare a antirealismului pe care-l aduce cu sine recrudescenţa feudală, semnalată adeseori de istoricii Italiei ca un rezultat al decadenţei manufacturilor şi al întoarcerii către pămînt, fenomene apărute îndată ce Italia a trebuit să cedeze întîietatea ei economică Spaniei şi ţărilor din nordul Europei, unde, după epoca marilor călătorii, se mută centrele afacerilor europene. Manierismul a fost însă numai unul din aspectele artei europene a secolului al XVI-lea. Protestînd împotriva anexării întregului acest secol pe seama manierismului, istoricul de artă sovietic M. V. Alpatov, în studiul *În apărarea Renaşterii,* are dreptate să amintească faptul că secolul al XVI-lea nu este numai secolul manierismului dar şi al şcolii veneţiene, al lui Tintoretto, al lui Veronese, apoi al lui Michelangelo, al lui Daniele de Volterra şi al altor mari maeştri, a căror artă nu poate fi deloc redusă la formulele artificioase ale manierismului. Putem adăuga că, şi în literatură, secolul al XVI-lea este acela în care apar marile creaţii ale lui Torquato Tasso şi Ariosto, ale lui Rabelais, Ronsard şi Montaigne sau ale lui Cervantes şi Shakespeare, care nu pot fi cu nici un preţ ataşaţi curentului de absconsitate al manierismului. Acest curent nu produce numele cele mai însemnate ale secolului,

printre care nu putem trece nici pe Góngora, nici pe Marino, nici pe John Lily, autori manieriști, fără îndoială, dar nu autorii cei mai mari ai veacului lor. Înțelegerea lui Shakespeare ca un autor baroc sau chiar manierist, întîmpinată în unele lucrări ale criticii shakespeariene mai noi, trezește multe obiecții. Pe unele din ele le-am formulat în studiul *Shakespeare ca poet al Renașterii*, unde am căutat a arăta că, prin teme și forme literare, dar mai cu seamă prin rostul pe care l-a dat poeziei și prin spiritul filozofic al operei lui, Shakespeare este, fără îndoială, un poet reprezentativ al Renașterii, cel mai de seamă al curentului întreg. Infiltrații manieristice, eufuistice, există, fără îndoială, în opera shakespeariană, dar mai cu seamă în faza ei din tinerețea poetului. Studiul acestei opere în dezvoltarea ei a arătat unora dintre criticii shakespearieni tendința de eliminare a manierismului eufuistic și acea îndrumare către adevărul expresiei, caracteristică pentru fazele mai noi ale creației shakespeariane.

Cît despre înțelegerea „manierismului“ ca un stil autonom, deopotrivă de îndreptățit cu toate marile stiluri ale artei, trebuie să spunem că acest mod al prețuirii n-a fost adus decît de nevoia de a impune formele actuale ale decadenței artistice, justificate, după unele păreri, dacă i se găsesc strămoși și o continuitate aproape neîntreruptă de-a lungul secolelor. În realitate, „manierismul“ modern, ca și strămoșul lui îndepărtat, „asianismul“ antic, au fost fenomene resimțite, încă din epocile respective, ca niște aspecte ale degenerării și corupției expresiei. Și după cum existența „asianismului“ a produs în vechime reacțiunea „aticistă“, tot astfel astăzi, în țările socialiste, se produce o reacție în sensul apărării simplității, a clarității, a proprietății expresiei, deci o mișcare neoaticistă, după cum, prin preferința arătată realismului, o întoarcere către estetica *mimesis*-ului. Sînt fenomene pe care trebuie să le reținem, ca pe unele din cele mai interesante în actuala mișcare literară a lumii.

1963

STUDII DESPRE AUTORI STRĂINI

CLASELE SOCIALE ÎN „AUCASSIN ŞI NICOLETTE"

Aucassin şi Nicolette, vestita chantefable[1] din prima jumătate a secolului al XIII-lea, compunerea în proză alternată cu versuri, scrisă în dialect picard, ocupă un loc cu totul aparte printre povestirile cavalereşti pe care jonglerii vremii le debitau şi le cîntau în faţa publicului feudal, mare amator să asculte întîmplările pline de dragoste şi vitejie, de încercări ale sorţii, de pierderi şi regăsiri a unei tinere, graţioase şi nobile perechi de îndrăgostiţi. Pînă a preciza această situaţie particulară în mijlocul literaturii narative a evului mediu şi a grupului de romane de aventură, căruia îi aparţine în mod special, este necesar să stabilim mai întîi desfăşurarea întîmplărilor în vestita povestire, descoperită abia către sfîrşitul veacului trecut într-un manuscris de la finele secolului al XIII-lea şi publicată de Hermann Suchier (1878).

Aucassin şi Nicolette se iubesc. Nicolette fusese cumpărată de la nişte sarazini de un viconte înapoiat din locurile sfinte şi care o creştinase. Tatăl lui Aucassin, contele Garin de Beaucaire, vede cum fiul lui se îndepărtează de îndeletnicirile cavalereşti din pricina iubirii care îl stăpîneşte. Contele nu poate consimţi la unirea fiului său cu Nicolette, roaba creştină. Previne deci pe vasalul său, cerîndu-i să-şi îndepărteze fina, închisă îndată într-un turn. Cînd contele Bougard de Valence încearcă să ia cu asalt castelul de la Beaucaire, Aucassin nu consimte

[1] Povestire în proză şi versuri, care era recitată şi cîntată.

să lupte decît în schimbul făgăduinței că va fi autorizat s-o revadă pe Nicolette. Aucassin face prizonier pe Bougard, dar îl eliberează cînd contele Garin refuză să se țină de cuvîntul dat. Aucassin este la rîndu-i închis. Dar cînd Nicolette izbutește să scape din închisoarea ei, descoperă pe aceea a lui Aucassin și îi comunică proiectul de a fugi departe de țara și orașul în care viața sa era amenințată.

Refugiată în pădurea din apropiere, ea roagă pe niște păstori să-l avertizez pe Aucassin că în desișurile codrului se găsește o vietate de mare preț pe care ar face bine s-o vîneze : un mod aluziv de a-i semnala prezența ei acolo. Aucassin pricepe mesajul și, cum tatăl său îl eliberase îndată ce aflase de disparația Nicolettei, pornește în codru. Întîlnirea dintre cei doi iubiți se produce și ei hotărăsc să fugă în lume. Negustori, cu navele lor, îi transportă în ciudata țară Torelore, unde lucrurile se petrec altfel și pe dos decît pe țărmurile noastre : regina pleacă la război și regele rămîne ca o lehuză, acasă, nimeni n-are voie să ucidă un inamic și proiectilele folosite sînt ouăle, merele putrede și gogoloașele de brînză proaspătă. Sarazinii cuceresc castelul în care perechea de îndrăgostiți se adăpostise, și cum fiecare din ei cade în robie și este azvîrlit pe cîte o altă navă, iată-i din nou despărțiți. O furtună risipește flota sarazinilor și corabia lui Aucassin ajunge pe coastele Provenței, aproape de castelul din Beaucaire, în timp ce cealaltă corabie se oprește la Cartagina, unde regele, tatăl Nicolettei, își regăsește cu mare bucurie fata pierdută. În vremea aceasta, contele și contesa de Beaucaire muriseră și Aucassin devine stăpînul comitatului părintesc. Fiindcă regele Cartaginei dorește să-și mărite fiica după un bogat rege păgîn, Nicolette, creștină, fuge încă o dată pe mare după ce învățase să cînte din violă și se costumase ca jongler. Ajunsă în Provența, ea cîntă noului conte de Beaucaire jalnica ei întîmplare. Întrebat de Aucassin, jonglerul deghizat îi făgăduiește să i-o aducă pe Nicolette. Făcîndu-se în cele din urmă recunoscută de vicontesa care o crescuse și renunțînd la deghizarea ei, Nicolette cheamă pe Aucassin. Cei doi amanți s-au regăsit și bucuria lor nu e mică. Căsătoria lor va fi celebrată chiar a doua zi.

După cum se vede din narațiunea acțiunii, *Aucassin și Nicolette* este un roman de aventuri eroice și sentimentale, al căror model fusese fixat în epoca elenistică prin povestiri ca *Teagene și Haricleea* a lui Heliodor sau ca *Leucipe și Cleitophon* a lui Ahileus Tatios, scrieri datînd din secolele al III-lea și al V-lea al erei noastre și care și-au găsit, după ce trecuseră prin Bizanț, o întinsă descendență în literatura evului mediu occidental. Schema povestirii unei perechi de tineri îndrăgostiți, pe care tirania oamenilor și loviturile sorții îi împiedică să se unească, a fost adeseori dezvoltată în romanele franceze de aventuri ale evului mediu, precum în *Florimont, Athis et Porphilias, Blancardin, Guillaume de Palermo,* dar mai cu seamă în *Floire et Blancheflor,* cel mai cunoscut din toate. *Aucassin și Nicolette* aparține aceleiași serii. Expedițiile cruciaților în Orient deschiseseră calea pătrunderii amintitelor motive literare și contactul cu sarazinii, multele aventuri pe mare, sentimentul nestatorniciei sorții, înviat atît de puternic în sufletul unor oameni despărțiți vreme de ani de zile de locurile lor natale, creaseră și întreținuseră gustul pentru povestirea de aventuri, desfășurate, cel puțin în parte, în țările îndepărtate ale Asiei și Africii. Romanele de aventuri apar deci în condițiile acelei expansiuni economice ale Europei apusene spre răsărit, care, încă de la finele secolului al XI-lea și apoi din ce în ce mai puternic, luminaseră occidentalilor un nou orizont al lumii și le transformaseră adînc mentalitățile. Prezența negustorilor care transportă pe Aucassin este un indiciu al împrejurărilor ivite în viața popoarelor din apusul Europei, odată cu dezvoltarea comerțului pe mări în epoca expedițiilor cruciate. Din aceste împrejurări se încheagă, împreună cu celelalte romane de aventuri ale epocii, povestirea de care ne ocupăm aici.

Rod probabil al secolului al XIII-lea, la începutul lui, *Aucassin și Nicolette* este expresiv pentru cultura feudală a vremii. Eroii sînt niște tineri nobili și, cu toate că Nicolette a fost cumpărată dintr-un tîrg de robi, Aucassin simte că ea trebuie să se tragă dintr-un neam aristocratic, o presupunere care îndreptățește și susține înclinația

sa. Într-una din părţile vresificate şi cîntate de la începuturile povestirii ni se spune :

Aucassin era din Beaucaire,
Dintr-un prea frumos castel,
De Nicole cea bine făcută
Nimeni nu-l poate despărţi,
Căci tatăl lui nu-l lasă la ea
Şi mama îl dojeneşte :
—Nebunule, ce vrei să faci ?
Da, Nicolette e graţioasă şi nobilă (gentil)
Dar e o fată părăsită din Cartagina,
Şi cumpărată de la un necredincios ;
Dacă vrei să te căsătoreşti,
Ia o femeie dintr-un neam înalt.
— Mamă, nu pot face altfel :
Nicolette este de neam bun,
Trupu-i elegant şi chipul ei,
Frumuseţea ei, totul mă face s-o cred.
Este drept să mă bucur de iubirea ei
Atît e de dulce.

Iubirea dintre doi tineri aparţinînd unor clase sociale deosebite este un motiv literar care se perpetuează de-a lungul întregii literaturi a feudalităţii. Dar pentru a da o satisfacţie eticii feudale, unul din amanţi trebuie să se descopere pînă la urmă că se trage dintr-o spiţă nobilă, cum se întîmplă, nu numai în *Aucassin şi Nicolette,* dar, pînă tîrziu, în *Amadis de Gaula,* romanul cavaleresc al secolului al XVI-lea spaniol, şi în *La Gitanilla (Ţigăncuşa)* lui Cervantes. Abia în veacul al XVIII-lea englez, odată cu triumful indiscutabil al burgheziei, Pamela lui Richardson nu mai are nevoie de alte titluri decît de virtuţile ei, pentru a-şi cîştiga afecţiunea tînărului aristocrat, iubitul ei. Această motivare ar fi fost imposibilă în veacul al XIII-lea, şi autorul lui *Aucassin şi Nicolette* sacrifică pe altarul prejudecăţilor de clasă ale timpului, justificînd înclinarea lui Aucassin prin presentimentul lui despre descendenţa nobiliară a iubitei.

Dar cu toată această concesie făcută eticii feudale în raporturile dintre sexe, există, în romanul de care ne ocupăm, unele semne că vechea lume a feudalităţii înainta

către amurgul ei, că raporturile de clasă începuseră să se modifice şi că poporul mărunt şi subjugat avea un cuvînt de spus faţă de stăpînitorii lui seculari. *Aucassin şi Nicolette* prezintă deci interesul că manifestă prezenţa unor forţe sociale noi, apărute în mijlocul vechii orînduiri şi care erau menite s-o surpe. Puţine sînt scrierile evului mediu care să ne facă a simţi mai limpede apropierea Renaşterii, raporturile între clasele sociale în proces de transformare şi adierea unei noi atmosfere morale. Situaţia este mai întîi sensibilă în ideile religioase, în aluziile literare, apoi în felul cum este prezentat chipul omului din popor şi revendicările lui. În ce priveşte ideile religioase, exprimate în *Aucassin şi Nicolette,* există un pasaj de o deosebită semnificaţie. Este pasajul în care Aucassin îi cere vicontelui s-o elibereze pe Nicolette. Vicontele îi răspunde, ameninţîndu-l cu pierderea paradisului, dacă ar face din fata cumpărată de la sarazini amanta lui.

„Paradisul ? răspunde Aucassin. N-am ce face acolo. Nu vreau să mă duc în paradis, numai s-o am pe Nicolette, prea dulcea mea prietenă, pe care o iubesc atîta. În paradis nu se duc decît oamenii pe care o să vi-i spun. Se duc în paradis preoţii bătrîni, bătrînii şchiopi şi ciungi care zi şi noapte se prosternează în faţa altarelor şi criptelor bătrîne ; se duc acolo acei îmbrăcaţi în vechi mantale uzate şi zdrenţe, acei care sînt goi, fără încălţăminte şi nădragi, acei care mor de foame, de sete, de frig şi de mizerie. Numai oamenii aceştia se duc în paradis ; eu n-am nimic de-a face cu ei. Eu vreau să mă duc în infern, căci acolo se duc străluciţii clerici şi străluciţii cavaleri, morţi în întrecerile cavalereşti şi în războaiele mărete, oamenii de arme viteji şi gentilomi : cu aceştia vreau să mă duc împreună. Se mai duc acolo frumoasele doamne curtene, prevăzute cu doi sau trei prieteni în afară de bărbatul lor, se duc acolo aurul, argintul şi blănurile preţioase, se duc cîntăreţii din harfă, jonglerii şi regii societăţii mondene. Împreună cu aceştia vreau să mă duc, numai s-o am cu mine pe Nicolette, preadulcea mea prietenă.“

Pasajul apare în primul rînd, ca expresia sentimentelor de sfidare ale unui nobil încrezut şi dispreţuitor.

Orgoliul de clasă îl face pe Aucassin să respingă tovărășia preoților umili și al oamenilor bătrîni, schilozi și săraci, chiar dacă numai cu ei împreună poate fi atins paradisul. El declară a prefera infernul, numai pentru a se menține în singura societate pe care o prețuiește, aceea a războinicilor și a bogaților, a cavalerilor și a doamnelor, a poeților și a tuturor dispensatorilor cîntecului și ai veseliei.

Aucassin nu este deci dispus să renunțe la gusturile și înclinațiile sale nici chiar în fața lumii de dincolo, postulate de credința religioasă. Tînărul nobil nu cunoaște o altă lege decît aceea a clasei lui, și sufletul lui nu se frînge în fața perspectivelor eternității. Această declarație a orgoliului aristocratic vrea să dovedească un suflet nezguduit și neînfricat. Vicontele și nimeni pe lume nu pot să-l frîngă. Dar fiindcă o asemenea declarație a trufiei devenise posibilă, este un semn că puterea eticii religioase, cea mai de seamă aliată a feudalității, slăbise considerabil. Tot astfel, în secolul al XVIII-lea, cînd burghezia dădea luptele ei ideologice, ateismul, sau cel puțin gîndirea liberă, era o poziție de clasă, adoptată nu numai de reprezentanții burgheziei în luptă cu absolutismul, dar și de unii aristocrați, aliați în acest punct de vedere cu burghezia, ca expresie a unor resentimente ivite în interiorul clasei lor. Astfel, sînt atei sau liber-cugetători în secolul al XVIII-lea nu numai filozofii burghezi Helvétius și Lamettrie, dar și unii nobili, cum a fost, de pildă, vestitul lord Bolingbroke, fostul ministru conservator al reginei Ana, protectorul lui Voltaire, refugiat în Franța după eșecul jocului său politic în favoarea pretendentului James III. Tot astfel, Aucassin, purtînd în suflet rana pe care i-o provocaseră prejudecățile clasei lui, o atacă pe aceasta într-unul din meterezele ei cele mai solide, credința religioasă, ale cărei comandamente și amenințări își permite să le privească cu orgoliul disprețuitor atît de caracteristic clasei lui.

După ce povestirea *Aucassin și Nicolette* frînge astfel o săgeată împotriva religiozității feudale, mai frînge una și împotriva literaturii acestei epoci și a clasei care o domină. Episodul călătoriei în țara Torelore este, fără îndoială, o satiră îndreptată împotriva literaturii cavalerești, a romanelor curtene din ciclul breton, cu multele aventuri de necrezut pe tărîmuri fabuloase. Țara în care femeile merg la război și bărbații trăiesc ca lehuzele acasă este o parodie a romanelor cavalerești, manifestînd acea îndepărtare de spiritul romantic al cavalerismului, o îndrumare din care va rodi peste veacuri *Don Quijote* al lui Cervantes.

Scriitorul care arătase o atitudine atît de liberă față de prejudecățile și gusturile vremii sale era capabil să înțeleagă situația atît de tragică a poporului exploatat din vremea sa. Există în *Aucassin și Nicolette* un portret al țăranului iobag medieval, zguduitor în prezentarea omului degradat prin veacuri de subjugare și exploatare. Țăranul este întîlnit de Aucassin, cînd acesta pornește s-o caute pe Nicolette în pădure. Iată portretul lui :

„De-a lungul vechiului drum năvălit de ierburi, Aucassin călătorea și, privind spre mijlocul căii, văzu un tînăr țăran, pe care vi-l voi înfățișa. Era înalt și neobișnuit de urît și hidos. Avea un păr zbîrlit (*hure*) mai negru decît cărbunele și ochii despărțiți de un lat de palmă ; avea o față lătăreață, un enorm nas turtit, nări căscate, buze groase, mai roșii ca o fleică, și mari dinți galbeni și urîți. Era încălțat cu jambiere de pîslă (*housel*) și opinci late pînă deasupra genunchiului, legate cu sfori făcute din resturi de cînepă. Era acoperit cu o pelerină fără față și dos și se sprijinea pe o măciucă mare."

Portretul conține, alături de trăsăturile fizice, pe acele vestimentare, grăitoare pentru starea de mizerie a iobagului medieval. Aucassin începe o conversație cu nefericitul iobag și acesta are prilejul să-i vorbească despre felul suferințelor lui și al nedreptăților care-l lovesc în injusta orînduire a vremii :

„— Prietene, Dumnezeu să fie cu tine !

— Dumnezeu să vă binecuvînteze, răspunde omul.

— Să te ajute Dumnezeu, dar ce faci aici ?

— Ce vă privește ? răspunde omul încă o dată.

— Nu mă privește, dar te întreb spre binele tău.

— Spune-mi mai bine de ce plîngi, îl întrebă omul. De ce arăți o durere atît de mare ? Dacă aș fi atît de bogat cum sînteți voi, lumea întreagă nu mi-ar scoate o lacrimă din ochi.

— Cum ! Mă cunoşti ? întrebă Aucassin.

— Da, ştiu că eşti Aucassin, fiul contelui, şi, dacă-mi spui de ce plîngi, o să-ţi spun ce fac aici.

— Mă învoiesc, răspunse Aucassin. Azi-dimineaţă am venit să vînez în pădurea asta : aveam un ogar alb, cel mai frumos ogar din lume, şi l-am pierdut : iacă de ce plîng.

— Oh, făcu omul, mă jur pe inima Domnului nostru Isus Cristos. Pentru un cîine ticălos verşi lacrimi ? Cine te mai poate respecta ? Nu e om pe pămîntul ăsta, oricît de puternic ar fi, care să-i refuze tatălui tău, dacă i-ar fi cerute, zece, cincisprezece sau douăzeci de animale de soiul ăsta, spre marea bucurie a dăruitorului. Mai temeinic este dreptul meu de a plînge şi de a fi mîhnit.

— Cum aşa, frate ?

— O să-ţi spun, stăpîne. Eram tocmit de un boier bogat ca să ar cu plugul lui cu patru boi. Acum trei zile mi s-a întîmplat o mare nenorocire : am pierdut pe cel mai bun din boii mei, pe Rouget, pe cel mai bun de la plugul meu. Îl tot caut de atunci şi n-am mîncat, n-am băut de trei zile. Nu îndrăznesc să mă întorc la curtea boierului, fiindcă aş fi aruncat în temniţă, căci n-am cu ce să plătesc boul. Din toate avuţiile lumii, n-am decît ce vezi pe mine. Aveam şi eu o biată mamă. Nu-i mai rămăsese decît o saltea proastă, dar i-a fost scoasă de sub ea şi bătrîna doarme acum pe paie. Mi-e mai milă de ea decît de mine, căci, în privinţa banilor, soarta este schimbătoare. Dacă am pierdut acum, o să cîştig altă dată şi o să plătesc boul cînd mi-o veni bine, şi pentru asta n-o să plîng. Dar dumneata să verşi lacrimi pentru un ticălos de cîine ?"

Aucassin, generos, dăruieşte ţăranului douăzeci de soli, preţul boului. Scena, rezolvată în felul acesta, este un document rar al vremii. Autorul confruntă sensibleria aristocratică cu suferinţa adîncă şi reală a ţăranului. Unul plînge pentru animalul lui de lux, pentru ogarul pierdut (simplu pretext, dealtfel, pentru a justifica lacrimile vărsate dintr-un alt motiv) ; celălalt se jeluieşte din pricina boului cu care îşi săvîrşea munca şi care trebuia plătit. Ţăranul ştie să-şi domine durerea şi umileşte, prin optimismul lui robust, durerea vană a stăpînului său. Paginile citate mai conţin şi un alt ecou al teribilului regim al epocii, cu exacţiunile lui, cu smulgerea saltelei din culcuşul nenorocitului exploatat. Puţine sînt documentele literare de la începutul secolului al XIII-lea cînd, odată cu dezvoltarea comunelor, apărea un spirit mai liber, mai uman decît al lungului şi întunecatului feudalism, care, întocmai ca în *Aucassin şi Nicolette*, să prezinte într-o imagine mai clară relaţiile dintre clasele sociale în epoca respectivă. Situaţia povestirii *Aucassin şi Nicolette* este cu totul specială în mijlocul literaturii vremii. Trece prin ea ceva ca presentimentul unei lumi noi. În secolul următor, ţăranul picard, zugrăvit de scriitori, va deveni unul din eroii răscoalelor ţărăneşti, al jacqueriilor care vor pustii nordul Franţei. Dar în aceeaşi vreme, dincolo de Alpi, în Italia, va răsări soarele umanismului şi învăţaţii vor citi în scrierile filozofice ale lui Seneca cuvintele sublime : *„omul este un lucru sfînt pentru om"* (*„homo res sacra homini"*, *Epistolae ad Lucilium*, XCV, 35).

1955

INDIA IN „LUSIADELE“ LUI CAMOËNS

Experiența călătoriei în India dobîndește atîta însemnătate pentru cel care o întreprinde, cum mi s-a-ntîmplat nu demult, încît călătorul se întreabă cum va fi apărut India altor oameni, în alte timpuri. Cultura și peisajul indian pătrund din ce în ce mai mult în orizontul lumii noastre, totuși nu fără o anumită pregătire provenind din veacurile anterioare. Mai înainte de a o fi văzut cu ochii săi, ceea ce s-a întîmplat din ce în ce mai des începînd din veacul al XVI-lea, europeanul a trebuit să se mulțumească cu puține știri, uneori de un caracter fabulos. Fabule de necrezut sau știri îndoielnice, alături de altele mai plauzibile, al căror izvor rămîne însă greu controlabil, a oferit Herodot grecilor din secolul al V-lea, adică dintr-un moment în care apăruse budhismul, și prin această mișcare spirituală, India se pregătea să influențeze întreaga cultură a Asiei. India este, pentru Herodot *(Istoria,* III, 98 urm.), țara cea mai răsăriteană a lumii, deoarece, dincolo de țărmurile ei, pustietățile de nisip ar fi împiedicat orice altă așezare omenească. Herodot știe că indienii vorbesc limbi diferite și că unii din ei trăiesc ca popoare nomade. Multe din aceste popoare se întrețin din pescuit, pe care îl practică avîntîndu-se pe undele fluviilor, în ușoarele lor corăbii făcute din trestie. Aceste popoare se hrănesc cu pește crud, altele cu carne crudă de vită, dar altele nu ucid animalele, nu cultivă pămîntul și se hrănesc numai

cu fructe. Herodot crede că indienii își ucid bolnavii și bătrînii, care apoi ar fi devorați, dar unii din aceștia din urmă se duc să moară în pustietate. Ni se mai dă informația că indienii au pielea tot atît de neagră ca și a etiopienilor și că se împerechează în văzul tuturor, ca animalele. Dintre neamurile indiene, cele mai războinice ar fi cele din nordul țării. Acestea se pricep să strîngă minereul de aur din nisipul răscolit de furnici mai mici decît cîinele, dar mai mari decît vulpea. Aurul este cărat apoi pe cămile, care aleargă tot atît de repede ca și calul. Există însă și exploatări miniere de aur. Soarele este foarte arzător în India, însă mai ales în orele dimineții, nu la mijlocul zilei și mai tîrziu, cînd temperatura devine foarte rece. Animalele și păsările sînt mult mai mari în India decît în celelalte țări. Ni se semnalează existența bumbacului, mai frumos și mai trainic decît lîna oilor; din bumbac indienii își țes veșmintele. Cunoașterea Indiei în opera lui Herodot este deci un amestec de născociri ciudate alături de relatarea unor fapte pe care observația ulterioară a călătorilor le-au putut confirma. Evident, după înaintarea lui Alexandru Macedon către valea Indului și, mai tîrziu, prin campaniile militare ale Imperiului Roman în Asia, știrile despre India au crescut în număr și exactitate. Relațiile comerciale ale Romei cu India erau printre cele mai întinse, după cum ne asigură Plinius (*Naturalis Historia,* VI, XII). Mulțimea negustorilor care parcurgeau drumurile către aceste îndepărtate regiuni ale lumii au descompus multe din fabulele secolelor anterioare. Totuși, pentru a afla documente literare hotărîtoare despre împrejurările Indiei, trebuie să așteptăm vremile moderne. La 20 mai 1498, Vasco da Gama ancorează în fața portului Calicut, pe coasta sud-vestică a Indiei, după ce navigase în fruntea flotei portugheze înconjurînd Africa pe la sud. Expediția lui Vasco da Gama, întreprinsă sub domnia lui Emmanuel al Portugaliei (1495—1521), a aflat doi istorici, pe Juan de Barros și pe Jeronim Osorio. Ambii și-au scris operele lor după evenimente. Dar în timp ce lucrarea lui Osorio, *De rebus Emmanuelis virtute et auspicio gestis,* apare abia în 1571, adică peste șaptezeci

de ani după ce Vasco debarcase la Calicut, cronica lui Barros, *Istoria cuceririlor portugheze dincolo de mări,* 1552 urm., este compusă sub domnia lui Juan III (1521—1557), care îl mai foloseşte pe Vasco da Gama ca guvernator al Indiei şi dă cronicarului însuşi însărcinări importante, trimiţîndu-l ca împuternicit al său în posesiunile portugheze pe coasta vestică a Africei, în Guineea, apoi în Brazilia. Opera lui Barros devine izvorul literar al *Lusiadelor* lui Camoëns, epopeea expediţiei lui Vasco, aceea care i-a dus renumele mai departe şi care alcătuieşte şi icoana cea mai pertinentă a Indiei, văzută de Renaştere. Interesul relatărilor lui Camoëns asupra Indiei provine din faptul că poetul petrecuse mai mult timp pe ţărmurile ei, în cursul unei existenţe încercate, povestire adeseori, mai întîi prin folosirea operei însăşi a poetului, plină de ecouri autobiografice, apoi prin utilizarea altor documente contemporane, grupate încă din secolul al XVII-lea de eruditii portughezi, apoi în marea operă engleză a lui John Adamson, *Memoirs of the life and writings of Comoëns,* 2 vol., Londra, 1820.

Luiz de Camoëns s-a născut, probabil, în 1525 la Lisabona, într-o familie nobiliară, înrudită prin femei cu Vasco da Gama. După ani de învăţătură în oraşul natal, continuată la Universitatea din Coimbra, unde îşi însuşeşte disciplinele umanistice şi cunoaşterea istoriei patriei, mai ales în lucrările eruditilor contemporani, Camoëns devine autor. Scrie sonete, ode şi egloge, ca toţi poeţii Renaşterii. Este un tînăr blond, cu înfăţişarea surîzătoare şi graţioasă, bine primit în cercurile aristocratice ale Lisabonei, după înapoierea sa de la studii. I se întîmplă atunci un eveniment oarecum tipic în viaţa unui poet al epocii sale. Într-o biserică îi apare, întocmai ca lui Petrarca altădată, femeia care îi robeşte inima şi căreia îi va dedica de aci înainte toate poeziile sale de iubire. Această Laură a lui Camoëns este poate o Caterina de Atayda, doamnă de onoare a palatului, foarte frumoasă şi desăvîrşită în toate felurile. Nu se poate însă spune prea mult nici despre persoana femeii, cîntată cînd ca Dinamena, cînd ca Violanta, cînd ca Natercia, nici despre felul sentimentelor inspirate de ea poetului,

deoarece acesta le exprimă după reţeta poetică a timpului, cu lungile ei serii de antiteze petrarchiste :

Nu ştiu să spun ce-anume mă tortură :
Tremur şi ard tot în aceeaşi clipă.
Din hohote de rîs plîns se-nfiripă,
Dar cauza de-a pururi mi-e obscură.

Întreaga lume strîng în braţe-apoi
Văd că am strîns la piept fantomă vană,
Din ochi îmi curg de lacrime şiroi
Şi limbi de foc din inima sărmană.

Speranţa mă animă, cînd şi cînd,
Dar cad în deznădejde delirînd,
Raţiunea-n urmă iarăşi îmi revine.

Deşi sînt pe pămînt, mă cred în cer
Şi răul nu pricep de care pier,
Dar poate-i, Doamnă, c-am privit la tine.

Deşi astfel de sonete se scriau cu sutele în epoca lui Camoëns, ele au mişcat poate simţirea doamnei astfel cîntate, încît rudele acesteia, alarmate, obţinură surghiunirea poetului. Camoëns trăieşte departe de Lisabona doi ani, în timpul cărora compune poeziile grupate mai tîrziu sub titlul *Rimas,* apoi trei comedii, *El Rey Selueco, Amfitrões,* o imitaţie după Plaut, *Filodemo.* În aceeaşi vreme începe planul *Lusiadelor,* o epopee naţională. Cîteva din cîntecele acestei poeme par a data din această epocă.

Cînd, în 1548, se înapoiază la Lisabona, găseşte pe Dinamena măritată. Se hotărăşte să îmbrăţişeze cariera armelor şi, cum expansiunea portugheză urmărea atunci cucerirea de teritorii în Africa-de-Nord, se înrolează în trupele trimise contra maurilor. Pe corabia comandată de propriul lui tată, întîlnirea se produce în faţa oraşului Ceuta şi, în cursul ei, Camoëns îşi pierde ochiul drept. Rămîne în Africa trei ani, şi deşi îndeletnicirile militare îl ocupă mai tot timpul, poetul găseşte răgazurile necesare pentru a compune alte cîteva cîntece ale marii sale poeme.

Din nou la Lisabona, Camoëns se convinge că nu va găsi în patrie nici fericire, nici răsplată pentru vitejia lui în Africa. Se îmbarcă atunci pe una din corăbiile trimise spre India, sub comanda lui Alvarez Cabral. Trecînd prin dreptul capului Bunei Speranțe, furtuna împrăștie corăbiile lui Cabral, dintre care numai aceea pe care se găsea poetul va ajunge în același an în India. Viceregele Indiilor portugheze, Alfons de Noronha, rezida la Goa, pe coasta sud-vestică a Indiei. Acolo debarcă Camoëns, dar pleacă îndată într-o expediție ordonată împotriva insulei Dimenta, în apropiere de coasta Malabarului, nu departe de capul Comorin. Camoëns se distinge încă o dată prin fapte de vitejie și evenimentul este celebrat într-una din elegiile sale. Rechemarea lui Alfons de Noronha și înlocuirea lui cu don Pedro de Mascarenhas aduce noi planuri militare. Pirații arabi, sprijiniți de Genova și Veneția, alarmate de faptul că mărfurile Orientului îndepărtat luau din ce în ce mai mult calea deschisă de corăbiile portugheze prin sudul Africei și se răspîndeau în Europa mai ales prin portughezi, atacau flotele acestora. Fostul vicerege al Indiilor, Alfonso d'Albuquerque, unul din cei dintîi care instalase posesiuni portugheze în această parte a lumii, căutase să întindă puterea sa în regiunea Mării Roșii, ridicînd fortărețe pe insula Socotora, la ieșirea strîmtorii Bab-el-Mandeb, ocupase insula Geran, în fața golfului Persic și încercase să cucerească orașul Aden, în Arabia felice. Pirații arabi însă continuau să facă greutăți navigației portugheze. O escadră, comandată de don Manuel de Vasconcellos, pornește să-i încrucișeze în apele Mării Roșii, fără ca inamicul să se arate. Camoëns, care se găsește pe una din corăbiile acestei escadre, petrece mai multe luni pe mare, sub focul neîndurător al caniculei, și gîndul îl poartă adesea către iubita de departe. Înapoiat la Goa, poetul este izbit de marea corupție a moravurilor în bogata și strălucita cetate, de sălbatica exploatare a țării, patronată de viceregii portughezi. Își exprimă deci sentimentele în satira *Disparatas da India*. Noul vicerege, don Francesco Baretto, se simte vizat și ordonă încarcerarea poetului, apoi surghiunirea lui în îndepărtatele insule Moluce.

Nu se cunoaște bine itinerariul lui Camoëns în Oceanul Pacific. Unii cred că s-a oprit cîtva timp în peninsula Malacca, devenită, încă de la începutul secolului, posesiune portugheză, că a fost apoi în insula Ternate și în insula Tidor, de asemenea posesiuni portugheze. Din țară îi sosește știrea că doamna mult iubită murise. Poetul cere iubitei, într-un sonet, intercesiunea pe lîngă creatorul lumii să-l cheme mai iute lîngă ea. În vremea aceasta, Francisco Baretto fiind înlocuit prin don Constantino de Bragança, acesta repară întrucîtva nedreptatea făcută lui Camoëns, numindu-l într-un post administrativ la Macao, vestitul oraș de pe coasta sudică a Chinei, unde portughezii instalaseră antrepozite uriașe. Amintirea lui Camoëns a rămas vie, pînă astăzi, la Macao. Localnicii arată încă vizitatorilor grota în care poetul se retrăgea, pentru a privi oceanul și a compune poetic. Abia după cinci ani de cînd începuse surghiunul său, i se îngăduie să se înapoieze la Goa. Pe drum, corabia naufragiază și Camoëns se salvează pe o scîndură, izbutind să ia cu el manuscrisul *Lusiadelor* și găsind adăpost pe coasta Cambodgiei. La începutul anului 1561 este din nou la Goa. Dar, după cîteva luni de bunăstare și în lipsa viceregelui, se vede urmărit în justiție pentru nereguli în gestiunea sa de la Macao. Altcineva îl urmărește pentru datorii neplătite. Erau simple calomnii ale inamicilor vizați de vechea satiră, ne asigură biografii. Poetul izbutește să le spulbere și viața lui continuă relativ mai liniștită, dar încă stăpînită de melancolia explicabilă prin nenorocirile vieții sale și care colorează lirismul său.

În 1567 i se prezintă lui Camoëns posibilitatea să se înapoieze în patrie, patrusprezece ani după ce o părăsise. Guvernatorul Mozambicului îl ia cu sine, dar rupe legăturile cu el și-l lasă în mizerie, acolo departe, pe coasta răsăriteană a Africei. Abia cînd corabia care ducea spre Portugalia pe fostul vicerege al Indiilor face o escală pe coasta Mozambicului, Camoëns este descoperit și răscumpărat de la prigonitorul său pentru suma de douăzeci de mii de reali, apoi este adus în Portugalia, la sfîrșitul anului 1569.

Ciuma făcea ravagii la Lisabona. Carantina durează mai multe luni. Prietenii mor în jurul lui. Abia după șase luni și mai bine i se îngăduie să pătrundă în Lisabona. Pe tronul Portugaliei domnea Sebastian, ieșit de curînd de sub regența mamei sale Caterina, văduva lui Juan III, dar stăpînit în totul de influența tenebroasă a iezuiților, care-i dirijaseră educația. Camoëns se asociază reacțiunii generale a țării, cerînd regelui, în epilogul cîntului al X-lea al marii sale poeme, să ridice de deasupra patriei vălul de tristețe și teroare care o acoperea. Camoëns este autorizat să publice *Lusiadele* în 1571 și primește, în considerația serviciilor lui trecute, o pensie anuală cu totul neîndestulătoare pentru a-l face să trăiască. Ultimii șapte ani ai vieții sale Camoëns îi petrece în mizerie. Antonio, servitorul javanez care îl însoțise în Portugalia, același cu care se salvase pe coasta Cambodgiei, ieșea adeseori în stradă pentru a cerși cîte un ajutor adus îndată stăpînului său. Nenorociri publice se asociază curînd nenorocirilor particulare ale poetului. Regele Sebastian întreprinde o campanie nefericită în Africa și moare pe cîmpul de luptă. Consternarea este mare în țară. Într-o scrisoare, trimisă în acele zile, poetul declară că se simte fericit murind în patria lui și odată cu ea. Moare, în adevăr, pe un pat de spital, la începutul anului 1579, în vîrstă de numai cincizeci și cinci de ani. Este îngropat în biserica Sfintei Ana ; inimi pioase așază mai tîrziu peste mormîntul lui o piatră pe care se putea citi un epitaf. Dar cînd se produce cutremurul catastrofal din 1755, biserica Sfintei Ana se prăbușește și mormîntul lui Camoëns dispare sub dărîmături. Astăzi. însă, în biserica reclădită, sarcofagul cu statuia culcată a poetului poate fi văzut alături de acel al lui Vasco, eroul lui.

Figura lui Camoëns și multele încercări ale vieții sale au impresionat pe contemporani și pe urmași. Ca și Tasso, și oarecum în aceeași epocă, Camoëns a întrupat destinul nefericit al unui poet în epoca începuturilor absolutismului. Figura lui Camoëns a devenit deci un simbol literar, ca și a lui Tasso. Și, după cum Goethe a consacrat poetului *Ierusalimului liberat* o tragedie, un autor portughez, prin care romantismul pătrunde în literatura țării sale, Juan Benedetto Almeida Garett, publică în 1825 un poem în zece cînturi în care sînt evocate, fără respectarea strictului adevăr istoric, episoade din partea finală a vieții lui Camoëns.

După începuturi petrarchiste, destul de convenționale, Camoëns s-a înălțat mereu și poezia sa a ajuns să sune cu un timbru propriu. Regăsești în ea cîntecul umbrit de tristețe al unui suflet încercat, dar plin de bărbăție și demnitate. Darurile poetului au produs rodul lor suprem în *Lusiadele*, epopeea națională a portughezilor, povestirea călătoriei cu multe peripeții a lui Vasco da Gama pînă în India, împreună cu aceea intercalată a istoriei lusitanienilor, descendenții lui Lusus, fiul și tovarășul de lupte al lui Bacchus, venit să-și odihnească bătrînețele în grădinile Hesperidei, țara extremului-occident, Eliseul celor vechi, Portugalia de astăzi. Întreaga narațiune se desfășoară pe o scenă antică, cu decorurile de rigoare. Venus protejează pe lusitanieni ; Bacchus, vechiul cuceritor al Asiei, temător că gloria portughezilor ar putea umbri pe a sa, li se opune. Intervin Marte, Mercur și Jupiter. Nereidele conduc flota îndrăzneților navigatori. Gloria le premerge și-i anunță. De pe întinderea sumbră a oceanului se înalță, cu zgomot asurzitor, un spectru uriaș : este Adamastor, geniul furtunilor. Întreaga poemă este compusă deci după normele poemelor eroice ale antichității, cu scenărie mitologică. Dar cum reprezentările mitologice încetaseră să mai corespundă vreunei credințe generale, *Lusiadele* întrupează tipul unei epopei artificiale, deși cu semnificația celor naturale, lăsate moștenire de către antici. Întocmai ca *Iliada*, poemul epic al lui Camoëns înfățișează efortul colectiv al unei națiuni într-unul din marile momente ale luptelor și vitalității ei, dar mai cu seamă întocmai ca *Eneida*, prețuită într-un grad superior de către literații Renașterii, același poem atrage în narațiunea sa întreaga istorie a patriei, de la începuturile legendare pînă la oamenii și faptele prezentului, evocate prin mijlocirea unei prevestiri. Compunere doctă, făurită după modele și cu folosirea izvoarelor erudite, *Lusiadele* au fost nutrite totuși din experiența directă a locurilor și popoarelor descrise. Partea aceasta a poemului lui Camoëns este cea mai vie a bogatei ei te-

sături. Este cel dintîi document poetic al marilor navigații ale ibericilor pe oceanele îndepărtate, despre neamurile trăitoare la antipozi. Dar acest document se constituie într-un fel propriu epocii sale și pe care urmează să-l caracterizăm.

Poemul începe prin invocarea muzelor Tagelui și prin lauda regelui Sebastian. Flota descendenților lui Lusus, condusă de Vasco da Gama, navighează între Madagascar și coasta etiopiană. Zeii țin sfat despre soarta Orientului. Bacchus este adversarul lusitanienilor. Venera și Jupiter îi protejează. Șeicul maur ghicește că navigatorii sînt creștini și Vasco afirmă cu tărie credința sa în divinitatea făcută om. Bacchus, transformat într-un bătrîn înțelept, sfătuiește pe șeic să atace pe lusitanieni, cînd aceștia vor descinde din corăbii pentru a lua apă, dar Vasco știe să se apere de perfidia maurilor, respingîndu-i cu mari pierderi pentru ei. Șeicul nu dezarmează și, după ce se face iertat, le oferă un pilot pentru a-i conduce pe oceanul necunoscut, către porturile Indiei. Pilotul criminal trebuia să provoace naufragiul flotei. Așa ajung lusitanienii la Mombaz, astăzi cel mai însemnat port al Keniei; indigenii îi întîmpină bucuroși în bărcile lor ușoare, în timp ce în oraș sînt strînse armele menite să-i masacreze. Nereidele trimise de Venus împing vasele departe de țărm. În zare se profilează insula Melindienilor (sau Malindi). Regele Melindienilor întreabă pe Vasco despre țara și viteazul ei popor. Aici se intercalează povestirea lui Vasco da Gama despre trecutul neamului său, de la originile lui îndepărtate pînă la regele Emmanuel, căruia Gangele și Indul, ca doi bătrîni, i s-au arătat în vis și i-au făgăduit cucerirea Indiei. Vasco sfîrșește prin povestirea propriei lui navigații, din portul Cintrei, pînă cînd, depășind cercul de foc care încinge pămîntul, navigatorii zăresc Crucea Sudului, trec prin furtuni, trombele marine vor să-i aspire în înaltul cerului, populații ciudate îi întîmpină, scorbutul îi decimează. Nici Enea, nici Ulise n-au întreprins o călătorie atît de primejdioasă. Regele melindienilor este mișcat, ca regele feakienilor altădată. Un pilot melindian le va înlesni lusitanienilor navigația către India. Dar Bacchus, descins în palatul lui Neptun, complotează încă o dată împotriva lui Vasco. Triton cheamă pe toți zei mării. Eol deschide temnița vînturilor. Corăbiile sînt gata să se scufunde, dar Venus trimite nimfele sale, împodobite cu ghirlande de trandafiri, și, la vederea lor, mînia copiilor lui Eol se potolește. Liniștea coboară din nou asupra apelor, și, în zare, se zărește Calicutul.

Aici, în al șaptelea cîntec al *Lusiadelor,* încep referințele indiene ale lui Camoëns, atît de interesante pentru călătorul doritor să compare impresiile lui actuale cu acelea ale vechii mărturii. Poetul cunoaște configurația geografică a țării în care coboară: „Este o piramidă răsturnată care se oprește în fața Ceylonului". Calicut este, pe coasta Malabarului, „una din cetățile cele mai bogate și mai frumoase: își datorește bogăția comerțului și strălucirea rezidenței monarhului". Poetul dă o descriere a întregului teritoriu indian: „Dincolo de Indus și dincoace de Gange se întinde o țară renumită, scăldată la sud de mare și mărginită la nord de munții emodieni" (adică de Hymalaia, cunoscută încă din antichitate sub numele de Emodi montes). Poetul cunoaște cele două religii răspîndite în India: *Legea lui Mahomed* și a doua, indicată prin obiectul cultului ei: *idoli lucrați de mîna oamenilor și animale domestice, tovarășii de muncă ai acelor oameni.* Ni se vorbește despre mulțimea neamurilor și a limbilor Indiei, despre varietatea moravurilor ei. Însușindu-și o știre fabuloasă, provenind din antichitate, poetul arată că „nu departe de locurile unde Gangele începe să-și desfășoare largile lui valuri, natura a așezat, după cum se zice, un neam fericit care se hrănește numai cu parfumul florilor". Ni se dă o bogată listă de nume de popoare și locuri, în cea mai mare parte corespunzătoare nomenclaturii actuale, dar uneori deosebite de aceasta. Vine în întîmpinarea portughezilor un mahomedan născut pe coasta nordică a Africei, acolo unde a domnit odată Anteu, și care le vorbește limba. Mahomedanul, un maur, se numește Mozaid. Mozaid ține lusitanienilor un adevărat curs asupra Indiei: „Iată-vă în India, le spune Mozaid, țară fecundă în dulci parfumuri, în iuți aromate. Aurul și diamantul cresc în sînul ei; întinderea ei, înfrumusețată de cultura

pămîntului, este acoperită de o populație bogată și numeroasă. Țărmul pe care ați descins se numește Malabar și portul pe care îl vedeți este locul de întîlnire al flotelor ei războinice și comerciale. Malabarul se închină idolilor și guvernămîntul lui este monarhic. Nu forma altădată decît un singur și vast imperiu, astăzi împărțit sub douăzeci de sceptre. Această mare schimbare a fost opera lui Sarama-Perimal." Nu ni se spune mai mult despre acest stăpînitor ; apare însă clar că Mozaid nu are noțiuni despre istoria Indiei înainte de invazia musulmană, căci spune el : „Ținutul asculta de legile lui, cînd străini veniți din Golful Arabic aduseră aici Alcoranul, venerabila lege în care m-am născut. Perimal a fost atît de mișcat de lecțiile lor atît de elocvente încît hotărî să renunțe la tron și se consacră, împreună cu ei, legii lui Mahomed." Nu este nevoie să spunem că pătrunderea mahomedanismului în India s-a produs pe alte căi și că cunoștințele istorice ale lui Camoëns sînt fanteziste. Comunicări mai autentice, pentru că au fost nutrite de impresii directe, ni se fac asupra unor moravuri. Poetul a văzut oamenii „goi pînă la cingătoare, fără alt veșmînt decît o pînză ușoară învîrtită în jurul corpului". Cunoaște regimul castelor din India, dar nu amintește decît de două caste pe care le numește casta *nairilor*, a nobililor și a *poleașilor*, adică *paria*. Membri acesteia din urmă, arată Mozaid, sînt intușabili. „Dacă întîmplarea apropie pe un nair de un polea, cel dintîi se spală și se purifică, asemănător în riguroasa lui superstiție, cu locuitorul Ierusalimului care se retrăgea cu oroare la vederea samariteanului." Cîteva versuri mai departe ni se vorbește și despre a treia castă, a *brahmanilor*, despre care ni se afirmă că sînt discipolii unui grec renumit, după cum rezultă din faptul că își interzic consumarea cărnii. Grecul renumit este desigur Pythagora, care, de altfel, nu numai prin frugalitatea recomandată de învățătura lui, dar și prin credința în incarnările succesive ale sufletului, pare să fi fost, el mai degrabă, discipolul înțelepților indieni. O observație interesantă se adaugă la această caracterizare a brahmanilor : „Voluptatea, spune Mozaid, îi găsește mai puțini severi. Legătura căsătoriei, la indieni, manifestă de asemenea indulgență ; niciodată rivalitățile n-au însîngerat legăturile ei. Fericite legi ! Fericită țara în care chinurile geloziei nu sînt cunoscute !" Încheindu-și discursul, Mozaid pronunță această caracterizare generală : „Iată pe scurt tabloul Malabarului : un cer frumos, un popor dulce, moravuri ciudate, pămînturi fertile și porturi în care se adună toate bogățiile celorlalte climaturi, de la mările Chinei pînă la țărmurile Egiptului".

Curînd, întovărășiți de Mozaid, portughezii descind în Calicut, unde văd străzi mișunătoare de oameni. Ajung la intrarea unui templu, a cărui catapeteasmă se ascundea în nori. Poetul ne descrie interiorul acestui templu : „Sub forme diferite, născocite de duhul întunericului, lemnul și piatra înfățișează divinitățile Indiei ; figuri ciudate, asemănătoare cu monstrul fabulos, care s-a luptat cu Bellerophon". Este vorba de monstrul numit Himera, descris de Homer în *Iliada* (VI, 181) : „Leu înainte, în dos balaur și capră la mijloc". Au putut vedea oare portughezii monștri zoomorfi în templele brahmane ale Indiei ? Nu cumva poetul le atribuie acestora imagini văzute de el în templele chineze, vizitate la Macao ? Toate descrierile simulacrelor religioase ale Indiei nu par exacte. Ceva mai bine observată este statuia zeului cu o sută de brațe, ca ale lui Briareu. Este desigur vorba de o statuie a lui Siva. Dar unde a văzut poetul un Siva cu capul de cîine al lui Anubis egipteanul ? Este contemplată și o figură bifrontală ca a unui Ianus. Ar fi putut să fie zărită și una cu trei capete, un Trimurti, dar poetul n-o consemnează.

Cortegiul lusitanienilor se îndreaptă către palatul regelui, al Samorinului : „Ajung la grădinile mărețe care înconjoară palatul monarhului. Aerul e plin de parfumul florilor. Palatul nu este împodobit, așa cum sînt castelele noastre, cu bastioane crenelate și cu turnuri amenințătoare ; el se ridică în mijlocul boschetelor desfătătoare și adună pentru nobilii lui oaspeți luxul strălucitor al orașelor și simplitatea fericită a cîmpurilor." Porticele palatului sînt împodobite cu cizelări deopotrivă cu acele ale lui Dedal pe porțile templului dedicat lui Apollo, la Cume. Camoëns vede deci lucrurile prin vălul amintirilor lui din cartea a VI-a a *Eneidei*. Lusi-

tanienii urmăresc în aceste cizelări episoade din trecutul legendar și istoric al Indiei ; pe Bacchus cu tirsa înverzită, înaintînd în fruntea unei armate pe malurile rîului Hydaspe ; pe regina Asirienilor, pe Semiramida ; pe Alexandru, între drapelele lui, pe malurile Gangelui, unde, de fapt, n-a ajuns niciodată. Cortegiul lui Vasco pătrunde, în fine, în sala unde trona Samorinul : „Sub un baldachin măreț, pe un divan, a cărui eleganță era deopotrivă cu bogăția lui, stătea Samorinul. În înfățișarea, în privirile lui, se răsfrîngea măreția imperiului. Aurul îi strălucea la cingătoare ; diamantul pe fruntea lui. În apropiere, plin de respect, un bătrîn îi prezenta Samorinului, din cînd în cînd, betelul cu arzătorul lui parfum“, adică așa cum se mai vede și astăzi, atît de deseori printre oamenii Indiei, mari consumatori de betel. Vasco da Gama poate face, în fine, Samorinului, propunerile de alianță, în care captațiunile imperialismului născînd se învăluiau în culorile cele mai trandafirii : „Dacă printr-un tratat solemn, vei îngădui între noi acele schimburi pacifice care apropie imperiile și le învrednicește deopotrivă, dacă ne deschizi porțile, tratatul acesta, aceste noi legături vor deveni un izvor de venituri pentru coroana ta, de bogății pentru supușii tăi și de glorie pentru suveranul meu“. Vasco da Gama vorbește deci într-un chip destul de asemănător cu al lui Ilioneu, adresîndu-se regelui Latinus, pentru a-i cere adăpost pe pămînturile lui :

Non erimus regno indecores ; nec vestra feretur
Fama levis, tantique abolescit gratia facti ;
Nec Trojani Ausonios gremio excepisse pigebit.
(*Aeneis*, VII, 231—233).

adică în traducerea recentă a lui D. Murărașu :

Nu o necinste vom fi în regatu-ți și nici micșora-vom
Faima ce-aveți ori vom pierde-amintirea făcutului bine :
Troia primită la sînu-i, Ausonia n-o fi-n mîhnire.

Cît de sincere au fost cuvintele îmbietoare ale lui Vasco da Gama putem judeca, dacă amintim faptele care au urmat, rămase neconsemnate de povestirea lui Camoëns. Vasco da Gama, după ce și-a încărcat corăbiile cu mirodenii, a părăsit portul Calicut, luînd cu sine trei ostateci, în timp ce rajahul Calicutului liberase pe acei luați de el dintre portughezi. Bărcile trimise pentru a-i cere înapoi au fost întîmpinate cu ghiulele. Mai tîrziu, Calicutul a fost bombardat și numeroase corăbii au fost scufundate de către flota lui Cabral în 1501, de Vasco da Gama în 1502, de Albuquerque în 1510. Francezii, englezii și danezii au continuat apoi jefuirea și distrugerea Calicutului.

Dacă încercăm să apreciem valoarea mărturiei lui Camoëns asupra Indiei și a civilizației sale, trebuie să spunem că ea ne oferă destul de puțin față de întinderea experienței poetului în acele părți ale lumii. Multe din datele și descrierile *Lusiadelor* nu sînt exacte. Totul este văzut prin prisma amintirilor antice, cu o imaginație nutrită de citirea vechilor autori. Poetul nu cunoaște nimic din literatura clasică a indienilor și nu bănuiește înrudirea dintre limba sanscrită, în care au fost scrise operele acestei literaturi, și limbile europene. Abia în 1581, după publicarea *Lusiadelor*, iezuitul italian Sasetti va semnala această înrudire. Noțiunile poetului asupra sistemului religios al Indiei au rămas de asemenea foarte sumare, ca și observațiile lui asupra artei indiene. Cunoaște mai bine geografia Indiei, a văzut oamenii ei, a observat unele moravuri, și-a dat seama de regimul castelor, a înregistrat frugalitatea indiană și a înțeles caracterul blînd și voluptos al locuitorilor, s-a lăsat uimit de fastul rajahilor, instalați în mărețele lor palate, printre unele din cele mai frumoase grădini ale lumii. A contribuit deci la dezvoltarea interesului pentru regiunile Orientului îndepărtat, pe care însă vor ajunge a-l cunoaște și descrie mai exact călătorii și poeții secolelor următoare.

1957

FALSTAFF

Recitirea celor două părți ale tragediei pe care Shakespeare a consacrat-o vieții și morții lui Henric al IV-lea mi-a readus în față figura atît de vie a lui Sir John Falstaff care, dacă nu poate fi socotit eroul dramei, este în tot cazul personajul care o însuflețește și o domină, cu toată masa corpului său enorm, cu nesecata lui plăcere de a trăi și cu abundența unui umor neuitat. Acest Sir John Falstaff, după cum s-a observat uneori, spiță decăzută din marele arbore al cavalerismului, este un soldat pentru care sensul nobil al meseriei lui a dispărut și care nu mai păstrează din deprinderile unei existențe trăite alături de camarazi decît gustul plăcerilor ordinare, al vieții petrecute în cîrciumi, cu mîncare și băutură peste măsură și cu glume care nu se sfiesc să atingă puterea augustă a regelui bătrîn, torturat pe patul insomniei lui de asprele griji ale țării. Falstaff nu este soldatul care luptă. Vechiul principiu al onoarei cavalerești s-a anulat cu totul în conștiința lui și, pornit să-și risipească viața, dar nu s-o piardă dăruind-o, el nu găsește să spună altceva, văzînd cadavrul lui Percy, curatul și mîniosul erou, decît vorba de duh, de care face haz ființa lașă din noi : „Iată un om onorabil !“ Falstaff este soldatul care petrece, epicureul demoralizat care a deschis poarta tuturor decăderilor. Bețiv și poltron, hoț de drumul mare, întreținut al femeilor, căpitanul Falstaff se găsește la un moment dat pe punctul de a măcelări

un cadavru pentru a putea arăta un pumnal înroșit de un sînge, pe care n-ar fi știut să-l facă singur să curgă. Desigur, întocmai ca Don Quijote, Sir John Falstaff se găsește în amurgul unei epoci, în punctul de lichidare a vechiului cavalerism. Dar, pe cînd în sufletul eroului lui Cervantes, prin actul unei combustiuni înaintate, n-au mai rămas decît eterurile incoruptibile ale idealismului, în conștiința lui Falstaff, eterurile volatile au dispărut, lăsînd pe fund drojdiile grosolăniei soldățești.

Acest militar bătrîn, cu barba albită fără glorie și cinste, a devenit amicul prințului moștenitor, viitorul Henric al V-lea, una din acele figuri din galeria de tineri ai lui Shakespeare în care dezordinile unui temperament romantic se îmbină cu grația vîrstei și cu acea preocupare de sine, de problemele și destinul său, care alcătuiește poezia morală a unei tinereți nobile. Prințul Henric devine tovarășul de petreceri al lui Falstaff, camaradul lui de beții și pozne, acela care îi tolerează jefuirea pelerinilor din Canterbury pentru plăcerea de a-l jefui la rîndul său. Asociația aceasta nu trebuie să ne mire prea mult. Tînărul prinț găsește în prietenia bătrînului deboșat acel mediu de libertate și fantezie de care are nevoie nu numai romantismul vîrstei sale, dar și clocotul unei naturi bogate. Hotărît lucru, prințul Henric nu este ceea ce se numește un tînăr cuminte și cumsecade ! Formele consacrate ale unei morale burgheze au de ce să se neliniștească în prezența acestui fraged tiran, care amenință să le spargă cu toată forța naturii sale năvalnice. Cînd, într-un început de încăierare de cîrciumă, el înjură și zguduie pe bătrînul regizor al escapadelor sale, loviturile pe care le dă se resimt pînă în temeliile societății. Poporul privește cu îngrijorare către astfel de prinți. Commodus, fiul lui Marc Aureliu, pricinuia romanilor griji de felul acesta. Moralistul singuratic, care mînuiește astfel de instrumente de evaluare ale firii omenești, poate însă înțelege că asemenea excese nu ascund totdeauna un fond rău. Henric este un dezordonat, dar nu un pervers — și asemănarea cu Commodus ar fi cu totul nedreaptă. Excesele temperamentului său, care

se complace în lipsa de îngrădire a camaraderiei cu Falstaff, sînt manifestările unei pasiuni care nu amenință binele public, ci care se pregătește să-l susțină și să-l sporească. Devenim chiar încredințați de lucrul acesta cînd, în mijlocul desfrîului său, prin efectul uneia din acele alchimii morale în prezentarea cărora Shakespeare este un maestru neîntrecut, vedem pe tînărul destrăbălat regăsind drumul către el însuși și către meditația închinată viitorului său și binelui care va trebui să răscumpere greșelile de acum.

Dar motivele prieteniei dintre Henric și Falstaff se mai pot lumina într-o direcție. În definitiv, nu totul este rău în natura lui Falstaff. Acest bețivan bătrîn și cinic este o ființă care mai păstrează ceva din distincția conduitei sale nobiliare. Aparențele sale, pline de magnificență, nu sînt ale burghezului gentilom din Molière. Este ceva autentic în firea lui Falstaff. „Se simte în el, spune unul din comentatorii lui, vechiul paj al ducelui de Mowbray." Apoi, fantezia care îi susține umorul este o altă latură prețioasă a caracterului lui. Simțim lămurit că această fantezie se găsește și la temelia ororilor lui, pentru care devenim atunci mai indulgenți. Căci dacă bogăția imaginației, prin acea vie reprezentare a plăcerii, pe care o îngăduie, poate arunca pe cineva în brațele desfrîului, ea poate deveni și o forță a binelui, prin felul în care alimentează pasiunea înfăptuitoare și simpatia pentru oamenii care luptă și suferă. Există în tot cazul o ființă cu mult mai antipatică decît desfrînatul și fantastul : este omul sec și mărginit, lipsit deopotrivă de imaginația răului și a binelui, incapabil de a ajuta suferința cuiva, pentru că nu o poate închipui, incapabil de a executa orice efort al întrecerii de sine, pentru că mintea sa nu operează nici un act de proiecție imaginativă. Este absolut sigur că Falstaff nu face parte din această clasă de oameni și că dacă îmbelșugata sa fantezie l-a slujit pînă acum în rău, poate veni o clipă în care să-l slujească în bine. Unor oameni din clasa acelora din care face parte Falstaff sîntem înclinați să le acordăm un anumit credit moral ; și nici prințul Henric nu i-l re-

fuză, nu mai departe totuși de clipa în care moartea tatălui său îl aduce pe tronul Angliei.

Aci intervine însă unul din cele mai surprinzătoare momente ale teatrului shakespearian ; un moment în care, spre uimirea noastră, infinit de înțelegătorul și delicatul Shakespeare procedează cu brutalitate. Cînd, în mijlocul nesfîrșitei sale petreceri, Falstaff primește vestea că tînărul său prieten s-a urcat pe tronul Angliei, perplexitatea fericirii îi izbește pentru o secundă cugetul. Ce căi i se deschid ? Ce drumuri înflorite și parfumate ? Fericirea nu este, așadar, o minciună. Providența se rostește din cînd în cînd. Bătrînul Falstaff pornește îndată pentru a primi din mîna prietenului său darul supremelor binefaceri. Tînărul rege îl întîmpină însă cu o inexplicabilă cruzime. „Nu te cunosc, bătrîne ! Mergi și cerșește ! Nu-mi răspunde cu o glumă de nebun și nu-ți închipui că mai sînt ce-am fost odată. Cerul o știe bine și lumea poate afla acum că am rupt cu firea mea de altădată și cu acei care mi-au fost tovarăși." Această ieșire n-are nici o noblețe și nu este a unui prinț. Fără îndoială, ea dă o soluție piesei, dar nu întregește armonic caracterul lui Henric și rămîne inferioară etosului înalt cu care dramele shakespeariene ne-au obișnuit. De ce a adoptat-o atunci Shakespeare ? Desigur, nu din concesie pentru virtute, ci pentru prejudecata virtuții, pentru spiritul plat și mijlociu al marii mase a publicului său.

Spectatorul mai delicat, care a înțeles că în drama lui Shakespeare se pregătește o fire de elită și un destin excepțional, se simte jignit de felul acestei soluții. El cere parcă o compensație și o află, de fapt, în cealaltă dramă a lui Shakespeare, în *Henric al V-lea*, în care ni se povestește pe scurt sfîrșitul lui Falstaff, mort de inimă rea. Josnicia bătrînului soldat nu era deci atît de adîncă pentru a rezista și acestei lovituri. În corpul lui bestial se ascundea o inimă simțitoare și poate o iubire, o undă de duioșie pentru tînărul care consimțise să-i fie prieten. Falstaff părăsește viața, rănit în această parte mai bună a sufletului său. Adevărata întîmplare a lui Falstaff se termină, așadar, aiurea decît în drama în care el este

unul din personajele cele mai însemnate. Și sentimentul de insatisfacție cu care primim sfîrșitul dramei *Henric al IV-lea* are ocazia să se amendeze aiurea și, dacă nu prin fapta generoasă a lui Henric, prin durerea eliberatoare a lui Falstaff, a cărui moarte ne spune că mărgăritarul umanității poate fi găsit totdeauna, oricît de acoperit ar zăcea în ascunzișurile lui.

1946

PATOSUL ADEVĂRULUI ÎN „OEDIP“ ȘI „HAMLET“

Tragedia greacă ridică în fața cititorului modern întrebări cărora cercetarea nu ostenește să le caute soluția. Ce anume explică faptul că, încă de la începutul secolului al V-lea al erei vechi, adică într-un moment atît de îndepărtat al evoluției sociale și morale a omenirii și într-un mediu de popoare atît de deosebite de greci, nu departe de teribilul jug al despotismului persan și în apropierea Egiptului, cu numeroasele lui urme ale fetișismului străvechi, gemînd sub apăsarea faraonilor, se înalță în fața noastră construcția uimitoare, atît de luminoasă în ordonanța ei, susținută de spiritul unei mari mîndrii umane, a tragediei grecești? Nici unul din popoarele care i-au înconjurat pe greci și i-au însoțit în timpul desfășurării istorice a vieții lor n-au dat nimic asemănător cu tragedia grecească. Ceea ce s-a numit atîta vreme „miracolul grecesc“ este, mai întîi, miracolul tragediei. Cine a întrebuințat pentru prima oară această expresie a vrut, desigur, să se refugieze într-un agnosticism menit să îndepărteze factorul istoric din explicația operelor literare. Noi însă ne putem reprezenta acel moment următor primelor războaie medice, cînd Atena, mîndră de libertățile cîștigate împotriva invadatorului, le consolida pentru toți cetățenii ei. A urmat vremea democrației lui Efialtes și Pericles. Dar și pînă atunci, tragedia fixează momentul acestei înălțări a omului, a gestului său de revoltă împotriva tuturor tiraniilor care-l

apăsaseră mai înainte. Eschil va veșteji trufia sacrilege a perșilor, va celebra, în *Hiketidele*, momentul înfrîngerii vechilor violențe în raporturile dintre sexe, va proslăvi, în *Orestia*, originile justiției instituite, apărută odată cu înlăturarea vechii justiții răzbunătoare a sîngelui. Dar, mai cu seamă în *Prometeu înlănțuit*, va da glas revoltei împotriva tiraniei lui Zeus și va proroci prăbușirea acestuia. Încă din primul ei moment de seamă, tragedia va aduce deci mărturia ei de laudă pentru toate înălțările omului, a tuturor victoriilor lui împotriva violenței și subjugării. Demnitatea omenească a obținut în tragedia grecească primul ei monument. Pe altarul tragic arde mereu focul venerației pentru menirea speciei noastre.

Mîndria eroului tragic luptă împotriva destinului, adică împotriva acelui element inuman pe care grecii îl recunoșteau mereu prezent în orînduirea lumii și în contra căruia eroul se ridică fie prin protestul, fie cel puțin prin resemnarea lui îndurerată. Multă vreme generalizările criticii literare au văzut în destin singurul factor propulsiv al evenimentelor tragice. Cu toate acestea, este evident că destinul nu este singur răspunzător de aceea ce se petrece în tragedie. Pentru desfășurarea acțiunii tragice colaborează și caracterele eroilor, reduse de obicei la o singură pasiune dominantă. Răzbunarea inspiră pe Oreste și pe Medeea, pietatea pe Electra și pe Antigona, iubirea pe Fedra și pe Alcesta, onoarea pe Ajax și pe Neoptolem, iubirea de oameni pe Prometeu. Întîmplările tuturor acestor eroi sînt determinate nu numai de *moira* lucrînd dinafară, dar și de alcătuirea lor lăuntrică, de caracterul lor. Ba chiar în dezvoltarea tragediei, de la Eschil la Euripide, influența caracterelor a devenit precumpănitoare. Teofrast va consolida doctrina caracterelor. Menandru le va introduce în comedie.

Printre caracterele omenești și pasiunile care le constituie, Sofocle a înfățișat în Oedip caracterul unui cercetător, dominat de pasiunea adevărului. Este adevărat că figura lui Oedip a fost astfel primită din tradiția legendară, și este de asemenea un fapt cu totul izbitor, pentru cine studiază pe vechii greci, că pe cînd toate popoarele antichității au venerat în eroii lor pe oamenii de acțiune, fie marile personalități morale sau religioase, numai grecii au proslăvit, în Oedip, puterea unei inteligențe geniale, pe dezlegătorul enigmelor sfinxului, adică al încîlcitelor întrebări pe care natura obscură și crudă le pune oamenilor. Interpretarea modernă a mitului lui Oedip a încercat să explice soarta acestui erou prin faptul că, despărțindu-se de natură ca inteligență cercetătoare și siluindu-i secretele, Oedip a devenit o ființă antinaturală, expusă abaterilor celor mai grave împotriva naturii. Este evident că grecii nu s-au gîndit la așa ceva și că grozăviile pe care eroul le săvîrșește, fără să știe, erau, pentru ei, numai efectul lucrării destinului. S-ar fi putut întîmpla însă ca aceste grozăvii să rămînă acoperite, dacă pasiunea eroului pentru adevăr nu le-ar fi scos la lumină și nu l-ar fi dus la acea deznădejde care-l face, în cele din urmă, pe bătrînul rege înțelept, părintele și binefăcătorul patriei sale, să se orbească și să pornească pe calea aspră a surghiunului. Marele dramatism al tragediei lui Sofocle provine din cucerirea treptată a adevărului teribil, din dorința trează de a-l afla, din acel patos al adevărului care strînge probele, înaintează din etapă în etapă în formarea certitudinii, pînă cînd tot adevărul iese la iveală.

Voința de claritate a lui Oedip este tot timpul prezentă. El nu are să ascundă nimic. Cînd Creon îi aduce răspunsul oracolului din Delfi, potrivit căruia ciuma nu va înceta la Teba decît atunci cînd asasinul regelui Laios va fi pedepsit, Creon îi spune, arătînd gloata tebanilor, adunați în preajma palatului :

Dacă dorești s-asculți în fața lor
Ce voi să-ți spun, pot să vorbesc îndată —
Sau vrei mai bine în palat să mergem?

Oedip nu vrea să aibă nici o taină. El răspunde deci lui Creon :

Vorbește-n fața tuturor. M-apasă
Doar soarta lor nenorocită, nu a mea.

Creon îi înfățișează răspunsul oracolului. Hotărîrea lui Oedip de a cerceta împrejurările morții lui Laios este limpede și puternică din primul moment :

Mi-e dat acum să fac din nou lumină.

Adică aşa cum a fost atunci cînd a dezlegat enigmele sfinxului. Soarta lui este oarecum a omului teoretic, veşnic în căutarea adevărului. El cere deci tebanilor să-i destăinuiască tot ce ştiu despre moartea lui Laios :

Aceluia ce ştie din ce mînă
Primit-a moartea Laios Labdacidul,
Aceluia îi cer să mi-o vestească.

Este chemat profetul Tiresias. Acesta refuză, la început, să reveleze taina morţii lui Laios. Tiresias se lamentează :

Vai, groaznic e să ştii tot adevărul,
Cînd nu e de folos celui ce ştie.

Refuzul lui Tiresias i se pare abominabil lui Oedip :

Ce zici ? Ştii tot şi nu vrei să vorbeşti ?
Vrei tu să pierzi poporul şi cetatea ?

Şi faţă de declaraţia lui Tiresias că adevărul va ieşi la iveală, chiar dacă îl va învălui în tăcere, Oedip insistă pentru dezvăluirea lui :

Îmi spune deci ce-i gata să se-arate.

Tiresias destăinuieşte, în fine, adevărul înspăimîntător : Oedip şi-a ucis tatăl şi trăieşte într-o legătură incestuoasă cu mama lui, cu Iocasta. La început, întreaga lui fiinţă se ridică împotriva acestei revelaţii. Tiresias este un profet mincinos. Desigur Creon, fratele Iocastei, a urzit o intrigă împotrivă-i. O îndoială îl asaltează totuşi. Şi cum Tiresias se pregăteşte să plece, Oedip îi strigă :

Stai ! Stai ! Cine mi-au fost părinţii ?

Tiresias răspunde în termeni obscuri :

Ziua de azi te naşte şi distruge.

Oedip doreşte însă un răspuns limpede :

Vorbeşti nedesluşit şi în enigme.

Urmează interogarea lui Creon şi acuzarea acestuia. Cînd însă Creon începe să-l întrebe la rîndu-i, pentru a-l

apropia de grozăvia adevărului, Oedip nu pregetă să răspundă cu toată claritatea :

Nu voi tăgădui ce mă întrebi.

Iocasta vrea să-l abată de la presimţirea funestă : profeţiile sînt deseori mincinoase. Oracolele se pot înşela. Dar cînd alte indicii se adună, cînd află că Laios a pierit într-un loc şi-n împrejurări asemănătoare acelora în care a ucis altădată pe călătorul întîlnit pe drumul dintre Corint şi Teba, îndoiala creşte ameninţătoare în sufletul lui Oedip :

O, Zevs, ce-ai hotărît să faci cu mine ?
. . . .
Mi-e teamă că bătrînul orb văzut-a bine.

A rămas un martor al trecutului ceţos din care venea Oedip. E un păstor bătrîn trăind în pustietate, departe de Teba. Oedip doreşte să-i fie înfăţişat îndată. Iocasta este mirată de aceste insistenţe, dar Oedip o lămureşte :

Doresc să-l văd, regină, căci mi-e teamă
Că tot ce mi s-a spus a fost prea mult.

Soseşte crainicul din Corint, care-i aduce vestea morţii regelui, a lui Polib. Oedip este chemat să ocupe tronul. Meropa, presupusa lui mamă, îl aşteaptă. Oedip respinge însă chemarea. Oracolul lui Apollo i-a prezis că odată îşi va ucide tatăl şi că se va căsători cu mama lui. De aceea a fugit altădată din Corint. De aceea refuză să se înapoieze acum. Crainicul este în măsură să aducă o alinare temerii lui chinuitoare, prin dezvăluirea unei taine vechi : Oedip nu este fiul lui Polib şi al Meropei ; un păstor l-a găsit pe cînd era un prunc, în căile Citeronului, şi crainicul l-a adus perechii regale, lipsite de copii. Dar această destăinuire, menită să aline tulburarea lui Oedip, îl azvîrle într-o nelinişte încă mai grozavă. Tragicul situaţiei atinge aici punctul cel mai înalt. Zadarnic încearcă din nou Iocasta să-l facă să renunţe la cercetarea lui. Oedip se opune :

Nu te voi asculta atîta timp
Cît limpede n-oi şti aceste toate.

Oedip trebuie să vadă şi să întrebe pe păstor. Bătrînul i se înfăţişează. Dar cînd acesta, ezitînd să spună tot adevărul, declară că ar fi preferat să-şi găsească moartea mai demult, Oedip îi replică cu asprime :

O vei afla de nu spui adevărul.

Cine era copilul găsit ? Un copil născut în casa lui Laios. Un copil de-al lui Laios sau al unui sclav ?

Vai, iată ce-i mai groaznic să rostesc,

se tînguie bătrînul. Dar Oedip îi răspunde :

Şi eu s-ascult ! Dar trebuie s-ascult.

Cînd, în fine, întreaga împrejurare s-a lămurit, Oedip exclamă :

Vai, totul iese-acuma la iveală !
Lumină, străluceşte-mi încă-o dată
Şi pentru cea din urmă oară mie,
Ce m-am născut din tată şi din mamă
Din care n-ar fi trebuit să nasc.

Astfel setea de adevăr a lui Oedip nu se astîmpără decît atunci cînd ajunge să posede toate elementele convingerii sale, formate împotriva şi spre distrugerea lui. Nu încape îndoială că dorinţa de claritate a lui Oedip determină înaintarea acţiunii în tragedia lui Sofocle. Destinul îndîrjit împotriva eroului a creat o situaţie de fapt, dar nevoia acestuia de adevăr o dezleagă. Printre eroii tragediei greceşti, Oedip este singurul stăpînit de o astfel de pasiune, care a fost desigur a multora dintre contemporanii poetului. Ne găsim într-o vreme care l-a văzut pe Heraclit bătrîn şi cînd au trăit Empedocle, Anaxagora, Protagoras şi Democrit. Gîndirea teoretică şi pasiunea adevărului au serbat mari triumfuri în epoca democraţiei ateniene. Legendarul Oedip a putut deveni deci eroul reprezentativ al acestei epoci.

Nu este, în adevăr, izbitor faptul că atunci cînd, după milenii, gîndirea teoretică şi patosul adevărului se refac încă o dată, în vremea Renaşterii, apare din nou un erou a cărui soartă se încheagă din împrejurări externe, dar

şi din pornirea lui de a smulge măştile, din scrupulul cunoaşterii exacte, din voinţa trează de a stabili adevărul ? Acest erou, a cărui relativă asemănare cu anticul Oedip se impune spiritului, este Hamlet al lui Shakespeare. Ca şi tragedia lui Sofocle, *Hamlet* este drama depistării unei crime, susţinută în desfăşurarea ei de patosul pentru adevăr al eroului. Cînd fantoma i se arată lui Hamlet, el o urmează pentru a primi revelaţiile ei. Prietenii vor să-l împiedice, dar el li se opune :

De ce să-mi fie teamă ?
Nu mi-e mai scumpă viaţa ca un ac.
Iar sufletului ce-ar putea să-i facă
Nemuritor cînd e, la fel ca el ?
Îmi face semn din nou ; îl voi urma.

Hamlet află că tatăl lui a fost ucis de Claudius, actualul rege, care s-a căsătorit cu mama lui. Hotărîrea de a-şi răzbuna tatăl s-a format din primul moment în spiritul lui Hamlet. Dar fapta răzbunării este amînată. Numeroşi comentatori au crezut a recunoaşte în Hamlet un caracter ezitant, un abulic. Hamlet, el însuşi, se acuză în marele monolog de la sfîrşitul actului al II-lea. Apăruseră, la curtea regelui Danemarcei, actori rătăcitori ai vremii. Sînt vechi cunoştinţe ale tînărului Hamlet. Piesa repetată în faţa prinţului îi prilejuieşte acestuia reflecţii amare cu privire la sine. Dacă actorii însufleţesc în asemenea măsură ficţiunea, dacă ei trăiesc cu atîta putere sentimente străine, care ar fi purtarea lor dacă ar fi stăpîniţi de dureri reale ? Comparaţia cu ceea ce i se pare a fi insensibilitatea lui îl face să se acuze cu asprime. Totuşi ezitarea lui Hamlet nu provine atît din slăbiciunea voinţei, cît din faptul că convingerea lui cu privire la crima regelui Claudius n-a dobîndit întreaga ei consistenţă. Umbra tatălui său ar fi putut să fie o arătare înşelătoare :

Fantoma ce-am văzut, ar fi putut
Să fie-un demon. Dracul cîteodată
Putere are să se investească
Cu chip seducător. E cu putinţă,

Văzîndu-mă slăbit și melancolic
(Căci e puternic față de aceia
Ce sînt ca mine), să mă amăgească,
Pierzîndu-mă. Vreau deci dovezi mai limpezi.

Hamlet nu este un simplu veleitar, dar nici un impulsiv. Fapta nu poate urma la el decît convingerii formate. Ea încheie un proces intelectual mai îndelung și foarte scrupulos. Astfel ajunge Hamlet să pună la cale un adevărat experiment psihologic. „Am auzit", spune Hamlet :

Am auzit că oameni vinovați,
Privind la teatru, sînt în sinea lor
Cea mai profundă-atîta de atinși
De arta scenei, că își dau pe față
Nelegiuirea. Crima, cum se știe,
Deși nu are limbă, tot grăiește
Cu voce uimitoare. M-am gîndit
Să pun pe-actori asasinarea tatii
Să joace-n fața unchiului. Privirea-i
Voi cerceta, îl voi pătrunde-adînc.
De voi vedea că-i tulburat, atunci
Știu ce-mi rămîne de făcut.

Ca și Oedip, Hamlet vrea deci să ajungă la cunoașterea adevărului, eliminînd orice urmă a îndoielii și nesiguranței. Chipul de a ajunge la adevăr diferă pentru cei doi eroi. Dacă ne gîndim că știința procedurii criminale distinge între instrucția acuzatorie și cea inchizitorie, adică între aceea care își propune să adune toate probele menite să circumscrie exact faptul criminal și aceea care urmărește mărturia directă a vinovatului, atunci putem spune că Oedip pune în mișcare procedura unei instrucții acuzatorii, pe cînd Hamlet instituie o instrucție inchizitorie. El vrea să-l aducă pe Claudius la mărturisirea, într-un fel oarecare, a crimei sale. Destăinuiește deci lui Horațio planul făurit :

În fața regelui se va juca o piesă
În care-am introdus un episod
Ce seamănă cu moartea tatii, astfel

Precum ți-am povestit-o. Cînd va-ncepe,
Ia seama bine, cu întreaga forță
A sufletului tău, ce face unchiul.
Dacă ascunsa vină nu se-arată,
Atunci să știi că ce-am văzut n-a fost
Decît un duh din iad și-nchipuirea
Ce mi-am făcut e neagră deopotrivă
Cu nicovala lui Vulcan.

Reprezentația are loc și dă rezultatele așteptate. Zguduit de înfățișarea faptelor care aminteau de-aproape pe acelea ale crimei sale, regele se ridică în prada unei adevărate terori și părăsește sala de spectacol. Mărturisirea s-a produs. Convingerea lui Hamlet s-a format și drumul către fapta răzbunării s-a netezit pentru el. Hamlet va acționa.

Dacă tragedia lui Sofocle poate fi pusă în legătură cu marele avînt teoretic al democrației ateniene, cînd omul recunoaște în cercetarea adevărului, în claritatea netulburată a minții, una din țintele cele mai înalte ale vieții sale, drama lui Shakespeare poate fi pusă și ea în relație cu marile progrese ale inteligenței în epoca lui. Figura lui Hamlet, culeasă din cronica medievală a lui Saxo Grammaticus, este interpretată de Shakespeare în spiritul Renașterii. Hamlet este un om al Renașterii prin patosul adevărului care-l animă. Un caracter ca al lui n-a existat și nici n-ar fi putut exista în vreun monument literar al feudalității. Este adevărat că cercetarea adevărului i se impune lui Hamlet, ca și lui Oedip, nu numai din pasiunea omului teoretic pentru adevăr, ci și dintr-o necesitate etică, din nevoia de a sancționa abjecția, crima și minciuna. Totuși scrupulul intelectual al lui Hamlet nu este contestabil. A trebuit ca mercantilismul englez să învingă Contrareforma spaniolă, odată cu dezastrul invincibilei armate a lui Filip II, a trebuit ca negustorii englezi să cucerească mările și continentele îndepărtate și să simtă nevoia unei științe puse în serviciul întreprinderilor lor, pentru a se forma acel spirit liber și acele metode exacte ale cercetării adevărului, ale căror documente filozofice se vor arăta în curînd. Francisc Bacon se găsea atunci în epoca de constituire a

operelor pe care le-a consacrat stabilirii metodologiei moderne a științelor. *De dignitate et augmentis scientiarum* apare într-o primă formă în 1605. *Hamlet* apăruse în ediția in-quarto cu un an mai înainte. În 1620, după moartea lui Shakespeare, Bacon va publica *Novum organum scientiarum*. Ideile lui Bacon erau acele ale vremii sale. Bacon va preveni pe oamenii de știință de pricina diferitelor erori în care poate cădea inteligența omenească, de toți acei idoli care opresc progresul adevărului, distingînd printre aceștia pe idolii peșterii, *idola specus*, reprezentările produse de alcătuirea intimă a spiritului omenesc. În același chip, Hamlet devine atent față de înșelările posibile ale fanteziei lui. Destăinuirile fantomei ar fi putut să fie niște *idola specus*. Bacon a propus experimentul, adică observația în condiții create de observator, ca metoda cea mai bună a stabilirii raporturilor cauzale dintre fenomene. Un experiment instituie și Hamlet. Observarea lui Claudius el vrea s-o facă în condițiile create de el. După cum am spus, scena spectacolului reprezentat în fața regelui este un experiment psihologic. Oedip și Hamlet caută deopotrivă adevărul. Dar Hamlet vrea să-l stabilească prin mijloace care aparțin în chip evident timpului său.

Desigur, adevărul pe care-l caută Oedip și Hamlet nu este un adevăr teoretic și general, ci unul în legătură cu împrejurările lor cele mai particulare. Dar chiar în condițiile cele mai speciale ale vieții, omul se poate comporta fie mînat de scrupul intelectual, de dorința de claritate și precizie, fie stăpînit de duhul neadevărului și al minciunii. Și cînd, într-o societate, inteligența teoretică face mari progrese, apar și caracterele stăpînite de patosul adevărului. Așa s-a întîmplat în vremea democrației ateniene și a Renașterii, cînd Oedip și Hamlet reprezintă niște tipuri omenești limpezite în munca de cultură a vremii. Dimpotrivă, cînd patosul adevărului scade într-o epocă, atunci cînd lumea veche se apără față de adevărurile care înaintează, apar și caracterele timorate în fața adevărului sau acelea care întrețin minciuna sau se înfășoară în vălurile fanteziei înșelătoare. Astfel de caractere a descris, de pildă, Ibsen în dramele sale. Problema adevărului în relațiile practice ale vieții

a fost una din cele care l-au preocupat mai puternic pe marele dramaturg norvegian. În *Un dușman al poporului*, dr. Stockman declară : „Nu are nici o importanță dacă o societate mincinoasă se prăbușește". Iar în *Stîlpii societății* ni se spune : „Libertate și adevăr, iată stîlpii societății !" Epoca lui Ibsen a păcătuit adeseori împotriva adevărului și, de aceea, printre personajele lui Ibsen există mai multe care, departe de a fi stăpînite de patosul adevărului, par mai degrabă dominate de fantezia înșelătoare și lașă. Voi aminti două dintre aceste personaje. Unul este Peer Gynt, a cărui pornire fabulatorie înaintează peste victime, peste bătrîna lui mamă, peste iubita credincioasă Solweig. Celălalt este, în *Rața sălbatică*, fantastul laș Hjalmar Ekdal, care, după o revoltă sterilă, se înapoiază în minciuna călduță a casei lui, dar aduce sacrificiul fiicei sale, a Hedwigei. Rezumînd situația, un personaj, doctorul Relling, ratiocinatorul piesei, rostește maxima : „Minciuna vitală este principiul stimulent : luați unui om mijlociu minciuna vieții și îi luați în același timp fericirea". Această laudă a minciunii stă într-un contrast izbitor cu patosul adevărului, cu îndîrjirea de a-l afla care însuflețește pe Oedip și Hamlet, chiar cu riscul prăbușirii lor. Ibsen ne aduce astfel, odată cu caracterele amintite, un ecou al adîncii crize morale cu care sfîrșește secolul al XIX-lea.

Din adîncimile mileniilor și veacurilor se ridică însă figura eroilor inspirați de patosul adevărului, exemplari pentru toate societățile sănătoase.

1954

SHAKESPEARE ŞI ANTROPOLOGIA RENAŞTERII

S-ar putea face un interesant studiu cu privire la chipul în care Shakespeare a fost înţeles în cursul timpului. Pentru generaţiile preromantice, pentru Herder, Diderot şi Goethe, el a fost o colosală putere a naturii în luptă cu regulile şi convenienţele, un geniu de inspiraţie nordică, vrednic a fi opus tradiţiei greco-romane. Shakespeare a devenit astfel aliatul tuturor încercărilor de smulgere de sub tirania clasicismului francez, adică a literaturii absolutismului regal. Nu numai în Germania, dar şi în Franţa burgheză, doritoare să înlăture împreună cu vechile instituţii şi poetica ei, lupta se dă sub stindardul lui Shakespeare, cu fantezia, lirismul, umorul lui. Se va impune apoi treptat imaginea unui Shakespeare mare cunoscător al naturii şi omului, vor fi admirate întinsele lui cunoştinţe, adînca lui intuiţie psihologică. Tot acum începe să se înţeleagă ce anume este renascentist în Shakespeare. În cartea de bătrîneţe consacrată poetului, Hugo observă că Shakespeare „marchează sfîrşitul evului mediu". Comparînd pe Shakespeare cu Dante, Hugo rezumă rezultatul alăturării sale, scriind : „Dante incarnează supranaturalul ; Shakespeare întreaga natură".

Înţelegerea lui Shakespeare ca un poet al Renaşterii a apărut în numeroase opere ale istoriografiei mai noi. Totuşi, de la un timp, critica shakespeariană manifestă tendinţe de a-l prezenta pe marele poet ca pe un scriitor baroc, adică al epocii Contrareformei şi al recrudescenţei feudale şi clericale produse în acest interval. Mai cu seamă în critica germană, la Walzel, la Schucking, tendinţa aceasta devine dintre cele mai manifeste.

Caracterul renascentist al operei lui Shakespeare se poate stabili totuşi în legătură cu o mulţime dintre aspectele ei. Poet petrarchist în *Sonetele* sale, el face să profite şi dramele lui de abundenţă imagistică, de antitezele şi concetti-ile pe care Petrarca le-a impus stilului liric timp de mai multe sute de ani. Întocmai ca la toţi poeţii Renaşterii, aluziile mitologice sînt foarte numeroase în operele lui Shakespeare. Poetul îşi culege adeseori temele în legendele şi istoria antichităţii, dînd, rînd pe rînd, *Comedia erorilor, Iulius Caesar, Antoniu şi Cleopatra, Troilus şi Cressida, Coriolan, Timon din Atena.* Aducerea antichităţii pe scenă era o tendinţă mai generală a umanismului Renaşterii, care încă de la începutul secolului al XVI-lea dăduse *Sofonisbe* a lui Trissino, urmată de tragediile antice ale umanismului francez, începînd cu *Cleopatra captivă* (1552) şi *Didona* (1558) ale lui Etienne Jodelle şi continuînd cu operele de acelaşi gen ale lui Jacques Grévin, Jacques de la Taille, Robert Garnier şi Antonie de Montchrestien. În fine, teme antice, filtrate prin umanism, apar şi în poemele epico-lirice ale lui Shakespeare, în *Venus şi Adonis* şi în *Raptul Lucreţiei.* O mare parte din izvoarele shakespeariene sînt de căutat apoi în poeţii dramatici ai antichităţii, în Plaut cu *Menaechmi* lui pentru *Comedia erorilor,* în Plutarc pentru tragediile romane, în *Dialogurile* lui Lucian pentru *Timon din Atena,* în povestitorii italieni ai Renaşterii pentru atîtea din celelalte drame şi comedii ale sale.

Legăturile lui Shakespeare cu umanismul şi cu Renaşterea italiană sînt atît de numeroase şi au fost de atîtea ori puse în lumină, încît este inutil să mai insistăm. Ceea ce s-a arătat poate mai puţin şi are o însemnătate cu mult mai mare este înţelegerea shakespeariană a omului, îndatorată în cea mai largă măsură antichităţii şi umanismului. În această înţelegere au pătruns numeroasele elemente moştenite din materialismul an-

tic şi trecute prin Renaştere, asupra cărora se pot face cîteva precizări.

Pentru Shakespeare, omul este o ființă naturală. Spiritualismul medieval vedea în om o „imagine a divinității", dar pentru gînditorii Renaşterii omul este un produs al naturii, alcătuit din materialele şi formele care compun şi celelate lucruri şi ființe ale naturii. Este ceea ce afirmă şi Shakespeare, prin gura Cleopatrei, atunci cînd aceasta face elogiul lui Antoniu, în *Antoniu şi Cleopatra* (V, 2) :

. . . . . Natura n-are
În atelierul ei nici materiale
Şi nici atîtea forme stranii, astfel
Încît să poată cu închipuirea
Să se întreacă ; însă un Antoniu
Putîndu-se să se ivească, este
Dovadă bună că închipuirea
A fost învinsă şi că prin lucrarea-i
Natura a înfrînt, în artă, visul.

O consecință a viziunii naturaliste a omului a fost, încă din antichitate, analogia dintre macrocosmos şi microcosmos, adică dintre elementele şi structura întregului univers şi acelea ale ființei umane, în care se regăsesc grupate toate aspectele şi forțele întregului univers. Doctrina analogiei între macrocosmos şi microcosmos, adică între univers şi om, a apărut încă din antichitate, la Platon, la Aristotel, la stoici. Ea a fost reluată de gînditorii Renaşterii, de pildă de un Nicolaus Cusanus, Giordano Bruno, Paracelsus ş.a. Pentru toți aceştia, omul este însumarea, chintesența energiilor cosmice. O astfel de analogie între macrocosmos şi microcosmos apare în frumosul portret pe care i-l face Cleopatra lui Antoniu, portret în care pentru fiecare din faptele, atitudinile şi înfățişările lui Antoniu este găsită cîte o analogie în macrocosmos :

. . . . Oceanul
C-un singur pas îl străbătea. Cînd brațul
Îşi ridica, punea cunună lumii.
Şi vocea-i răsuna mai armonioasă

Ca muzica de sfere, cînd cu vorba
Se adresa prietenilor ; însă
Dacă voia să clatine-n străfunduri
Sfiosul univers, atuncea glasu-i
Surd răsuna ca tunetul în zare.
În dărnicia lui nicicînd ca iarna
Cea stearpă nu a fost, ci ca o toamnă
Al cărei rod creştea bogat pe-atîta
Pe cît îl culegeai. În voluptate
Se-asemăna delfinului, cu trupul
Săltînd din elementul ce-l cuprinde.
Mari domni şi regi vestiți îi îmbrăcase
Livreaua lui, şi insule, regate
Din buzunare îi curgeau, întocmai
Ca banii cei mărunți.

Fiind un rezumat al naturii, un univers în miniatură, un microcosmos, omul reintegrează natura îndată ce alcătuirea lui se desface. Shakespeare s-a oprit de mai multe ori în fața ideii că ființa omenească reintră în circuitul naturii materiale, îndată ce individualitatea lui dispare. Aşa se întîmplă, de pildă, în *Hamlet* (IV, 1). După ce îl ucide pe curteanul şiret Polonius, prințul Danemarcei este interogat de către regele Claudius :

„*Regele :* Hamlet, unde e Polonius ?

Hamlet : La masă.

Regele : La masă ? Unde ?

Hamlet : Undeva unde nu mănîncă, ci unde este mîncat : o adunare de viermi politici s-au pus la masă în jurul lui. Maiestatea-sa viermele este prințul mîncărilor gustoase. Îngrăşăm toate celelate creaturi pentru a ne îngrăşa ; iar noi ne îngrăşăm pentru viermi. Regele obez şi cerşetorul înfometat nu slujesc decît pentru a schimba felurile : două mîncări dar o singură masă. Asta-i totul.

Regele : Vai ! Vai !

Hamlet : Un om poate pescui cu un vierme care a mîncat dintr-un rege şi să mănînce peştele care s-a hrănit cu acest vierme.

Regele : Unde este Polonius ?

Hamlet : În cer. Trimite pe cineva să-l vadă : dacă mesagerul vostru nu-l găsește acolo, căutați-l voi înșivă în direcția opusă. Dar, pe legea mea, dacă n-o să-l găsiți de-aici într-o lună, o să-l mirosiți urcînd scara către galerie.“

Interesul acestui dialog stă în faptul că ideea circuitului naturii materiale este folosită aici ca un mijloc satiric față de trufia și cruzimea regală, pe care Hamlet avea cu atît mai puternice motive s-o urască cu cît regele Claudius era asasinul tatălui său. Înfățișînd soarta regilor care pot deveni hrana viermilor, Hamlet insinuează ceea ce poate deveni soarta lui Claudius și umilește astfel trufia și cruzimea sigură de sine. Ideea de a combate trufia omenească prin rînduirea omului în circuitul naturii s-a prezentat și altor umaniști. Ea i-a apărut, de pildă, lui Montaigne care în *Apologia lui Raymond Sebond (Essais,* II, cap. XII) observă că „nimeni nu este nici deasupra nici dedesubtul restului lumii“, o reflecție generală susținută prin mai multe argumente, printre care și acesta destul de asemănător cu apologul lui Hamlet : „... Nu este nevoie de o balenă, de un elefant sau de un crocodil, nici de alte animale, dintre care unul singur ar fi capabil să distrugă un mare număr de oameni ; păduchii sînt îndestulători pentru a desființa dictatura lui Sylla : inima și viața unui mare și triumfal împărat pot deveni dejunul unui mic vierme“.

Într-o scenă următoare (V, 1), Hamlet, ducîndu-se să asiste la funeraliile Ofeliei, se oprește să privească și să asculte pe groparii care pregătesc mormîntul. Unul dintre ei azvîrle cu lopata craniul unui mort care se odihnea în același loc. E al lui Yorick, bufonul regelui. Hamlet evocă cu melancolie făptura spirituală a lui Yorick. Încă o dată ideea morții se întoarce ca o armă împotriva trufiei celor mari : „Du-te și spune doamnei în iatacul ei că, oricît s-ar farda, va avea și ea odată chipul ăsta“. Accentul pare mai mult biblic și medieval. El amintește vorbele pe care Domnul i le spune lui Adam, în *Facerea* (3, 19) : „Pămînt ești și în pămînt te vei întoarce“, parafrazate în liturghia catolică a Miercurii cenușelor : *„Memento, homine, quia pulvis es et in pulverem reverteris“* sau în deviza sumbră a călugărilor certosani : *„Memento

mori“*. Asocierea acestor maxime cu un accent satiric-grotesc este și ea în gustul medieval al dansurilor macabre, readuse în actualitatea Renașterii de pictorul german al veacului al XVI-lea, care a trăit mulți ani în Anglia, Hans Holbein (1497—1543), autorul renumitelor desenuri pe tema dansului macabru, gravate la Basel în 1538, desenuri menite și ele să umilească trufia celor mari, arătînd cum papii, împărații, principii, împreună cu simplii burghezi, cu țăranii și cerșetorii sînt la fel secerați de moarte. Iconografia dansurilor macabre a fost una dintre formele cele mai expresive ale luptelor de clasă și ale protestului popular, și revenirea ei în actualitatea Renașterii nu ne poate surprinde dacă ținem seama de caracterul, în atîtea privințe revoluționar, al acestei epoci istorice. Un ecou al acestei sfere de idei răsună și în cuvintele lui Hamlet, privind craniul lui Yorick. Dar deodată i se prezintă lui Hamlet o amintire și un raționament umanistic : Alexandru Macedon, marele general, a putut intra și el în circuitul material al naturii și a putut fi folosit într-o împrejurare trivială. Ideea se conturează în dialogul lui Hamlet cu prietenul său Horatio :

„*Hamlet :* Crezi că Alexandru a putut arăta și el la fel în mormînt ?

Horațio : Da, fără îndoială.

Hamlet : A putut mirosi la fel ? *(Aruncă craniul.)*

Horațio : Desigur, monseniore.

Hamlet : Ce jos putem cădea, Horațio ! Ce poate împiedica închipuirea de a urmări nobila pulbere a lui Alexandru, pentru a o găsi astupînd gaura unui butoi ?

Horațio : Ar fi să împingem cercetarea noastră cam departe.

Hamlet : Ba deloc... Ascultă : Alexandru a murit, Alexandru a fost îngropat, Alexandru s-a risipit în pulbere ; pulberea este pămîntul ; cu pămînt facem clisă și cu clisa, în care Alexandru s-a transformat în cele din urmă, cine ne împiedică să astupăm o balercă de bere ?“

Istoriografia literară a pus uneori în legătură acest pasaj cu doctrina atomistică a lui Epicur, reluată și dezvoltată în Renaștere. Dacă tot ce există în lume este făcut din atomi materiali, atunci lucrurile și ființele se

pot transforma unele în altele, parcurgînd ciclul material al naturii. Consecinţa aceasta o trage nu numai Shakespeare, dar şi cugetătorul italian Giordano Bruno, a cărui doctrină panteistă, pătrunsă de numeroase elemente materialiste, se răspîndeşte în Anglia, în momentul în care filozoful devine oaspetele contelui Sidney, la Londra, în anii 1586—87. În *Della causa, principio e uno,* Giordano Bruno scrie : „Nu vedeţi că ceea ce a fost sămînţă devine iarbă, ceea ce a fost iarbă devine spic, ceea ce a fost spic devine pîine, ceea ce a fost pîine devine lapte, ceea ce a fost lapte devine sînge ? Şi nu vedeţi mai departe că din sînge iese sămînţa, din aceasta embrionul, din embrion omul, din care se face pămînt şi din pămînt piatră şi atîtea alte lucruri, şi că pe această cale putem ajunge la toate consecinţele naturale ?" Aceeaşi idee apare şi la Shakespeare, care se deschide şi de data aceasta influenţelor provenite din partea materialismului antichităţii şi al Renaşterii, pentru a-şi preciza concepţia sa cu privire la locul omului în univers.

Un alt aspect al antropologiei lui Shakespeare este concepţia lui despre felul în care caracterul omului este determinat de constituţia lui corporală, de temperamentul lui. Ideea provenea din medicina antică, de la Galenus, adeseori citit, editat şi comentat în Renaştere. După Galenus, medic al secolului al II-lea, continuator al lui Aristotel şi al lui Hipocrat, corpurile organizate ca şi cele neorganizate erau compuse din cele patru elemente, de care vorbise fizica ioniană : din foc, apă, pămînt şi aer, cu cele patru calităţi ale lor : căldura, umiditatea, uscăciunea şi frigul. În organismul animal aceste patru elemente devin sîngele, limfa (sau pituita), fierea neagră şi fierea galbenă. Aceste patru elemente ale corpului mai sînt numite şi umori. Sîngele este o umoare caldă şi umedă, fierea galbenă este caldă şi uscată, limfa este rece şi umedă, fierea neagră este rece şi uscată. Din sînge se ridică un abur subtil, spiritele naturale, care combinîndu-se cu aerul din inimă, produc spiritele vitale, care, la rîndul lor, se transformă în creier în spiritele animale. Majoritatea bolilor provin, după Galenus,

din excesul, lipsa sau insuficienţa uneia sau alteia din aceste patru umori fundamentale ; în timp ce preponderenţa uneia anumite dintre ele produce temperamentele omului : temperamentul sanguin (în care predomină sîngele), flegmatic (limfa), biliosul (fierea galbenă) şi melancolicul (fierea neagră). Am spus că doctrinele lui Galenus au preocupat mult pe oamenii Renaşterii. În Anglia, un medic, John Keys sau Caius (1510—1573), profesor la Cambridge, publică şi adnotează textele lui Galenus. Fără a putea spune dacă Shakespeare a cunoscut din surse directe operele lui Galenus sau ale lui Keys sau dacă a intrat numai pe o cale indirectă în legătură cu sfera lor de idei — ceea ce este cu mult mai probabil — doctrina umorilor şi a temperamentelor joacă un anumit rol în operele lui. În *Romeo şi Julieta* (IV, 1), cînd învăţatul călugăr Lorenzo îi încredinţează Julietei băutura adormitoare care trebuie să producă tragica confuzie şi moartea celor doi tineri îndrăgostiţi, el îi spune Julietei :

Ia sticla asta cînd te vei culca
Şi sucul ierbilor închis într-însa
Îl bea. Îndată vei simţi fiorii
Prin vine, îngheţaţi, cum te pătrund
Şi-ţi răscolesc umorile vitale.

Don Adriano de Armado, în *Osteneala zadarnică a dragostei* (I, 2), îndrăgostit, se simte chinuit de „umoarea pasiunii" lui. Titus Andronicus (IV, 3), în setea lui de răzbunare, este cuprins de „umoarea nebuniei". Expresia *humour,* în legătură cu feluritele reacţiuni ale eroilor, revine şi în *Henric VI* (V, 1), ca şi în *Richard III* (I, 2). Nu numai doctrina umorilor joacă un anumit rol la Shakespeare, dar şi teoria temperamentelor. În scena amintită din *Osteneala zadarnică a dragostei,* Armado stă de vorbă cu pajul Moth :

„*Armado* : Ce înseamnă, copile, cînd un om cu spiritul înalt îşi simte inima grea ?"

Moth : Un mare semn, sire, că poate să arate melancolic.

Armado : Nu, melancolia este unul şi acelaşi lucru cu inima grea.

Moth : Nu, nu, sire, nu.

Armado : Cum deosebeşti tu inima grea de melancolie, gingaşe juvenil ?

Moth : Prin arătarea uşor de înţeles a efectelor lor, neclintitule senior !“

Convorbirea dintre Armado şi Moth rătăceşte un moment dusă de valul glumelor cu care Armado ar vrea parcă să-şi uite de umoarea pasiunii lui. Ea revine însă la tema iniţială. Se cuvine ca un soldat, un războinic, să fie îndrăgostit ? Moth îi citează exemple din trecut, pe Hercule, pe Samson.

„*Armado* : Cine era iubita lui Samson, scumpul meu Moth ?

Moth : O femeie, stăpîne.

Armado : Din ce complexiune (= temperament) ?

Moth : Din toate patru, sau din trei, sau din două ; sau din una din cele patru.

Armado : Spune-mi lămurit, din ce complexiune ?

Moth : Din aceea verde ca marea, sir.

Armado : Este aceasta una din cele patru complexiuni ?

Moth : Da, după cîte am citit, sir, şi încă cea mai bună dintre ele.“

Nu încape îndoială că Shakespeare cunoştea doctrina materialistă a umorilor şi a temperamentelor. Ceea ce este însă mai important decît mărturia episodică a acestor cunoştinţe este fapul că nici unul dintre poeţii anteriori lui Shakespeare n-a surprins cu mai multă adîncime legăturile caracterului uman cu baza lui fiziologică şi nici unul din aceştia n-a dat portretelor lor morale o temelie fizică atît de puternică. Cunoştinţa caracterelor omeneşti şi a condiţionării lor fizice, temperamentale, a produs în *Iulius Caesar* (I, 2), vestitul portret pe care dictatorul roman îl face lui Cassius, acela care se va pune în fruntea conjuraţiei şi-l va ucide. Iată ce-i spune Cezar lui Antoniu :

În preajma mea doresc doar oameni graşi,
Cu feţe lucitoare, care noaptea
Dorm bine. Cassius arată, uite-l,
Sfrijit. Gîndeşte mult. Ăşti oameni nu-mi plac.

ANTONIU

N-ai grijă. Nu-i primejdios. E doară
Din nobilime şi bogat e-n daruri.

CEZAR

O, dac-ar fi mai gras ! nu-mi este frică !
Dar dacă frica nu mi-ar fi străină,
De nimeni altul ca de uscăţivul
De Cassius nu m-aş feri în cale.
Citeşte mult, prea mult observă ochiu-i.
Pătrunde-adînc în fapta omenească.
De jocul îndrăgit de tine nici o
Plăcere n-are. Muzică n-ascultă.
Surîde rar şi parc-ar vrea să spună
Că-şi bate joc de el şi de pornirea
Ce a putut să-l facă a surîde.
Bărbaţi de soiul ăsta n-au odihnă
Cît timp îl văd pe altul că-i întrece.
Primejdia firii lor de asta ţine.

Caracterul lui Cassius, felul lui ascuns, meditativ, concentrat şi sagace, ascetic, invidios, ne este înfăţişat dezvoltîndu-se din alcătuirea lui corporală, care este a unui om uscăţiv, sfrijit, rău nutrit şi ros de tristeţe. Acestui fel de oameni, pătrunzătorul Cezar îi preferă pe indivizii bine hrăniţi, placizi sau joviali, cu care legăturile sociale i se par mai sigure. Renaşterea a introdus, pentru întîia oară, trăsăturile fizice în portretul moral. Astfel, filozoful Luigi Cornaro în tratatul său *Despre mediocritate*, citat de J.Burckhardt, îşi descrie fizicul şi temperamentul combătînd pe acei care îi reproşau vîrsta lui înaintată : „Să vie să mă vadă şi să mă admire cît sînt de verde : încalec fără ajutorul nimănui, urc scările şi dealurile alergînd ; sînt mulţumit, veselia mea este comunicativă, n-am griji şi gînduri triste ; liniştea nu mă părăseşte niciodată.“ Totuşi, nici Cornaro, nici altul dintre numeroşii biografi şi autobiografi ai Renaşterii nu ştiu să fi arătat cum însuşirile intelectuale şi morale ale persoanei sînt determinate de însuşirile ei fizice. Acest lucru îl face însă Shakespeare, dezvoltînd doctrina materialistă a temperamentelor, provenită din anti-

chitate și reluată în Renaștere. Mai mult decît atît, Shakespeare a pus uneori la originea însăși a conflictului tragic alcătuirea fizică a omului, așa cum a făcut în *Richard III*, unde personajul principal își înfățișează, încă din vestitul monolog de la începutul dramei, caracterul lui pervers, determinat de diformitatea lui fizică: „Iarna tristeții noastre s-a prefăcut în vară glorioasă, prin soarele casei de York. Norii care ne amenințau casa s-au îngropat în sînul adînc al oceanului. Cununile victoriei ne împodobesc sprîncenele și armele știrbite atîrnă ca trofee. Din aspra larmă a cîmpurilor de bătaie s-au făcut vesele serbări și din marșurile înspăimîntătoare grațioase muzici de dans. Înverșunatul război și-a descrețit fruntea și, în loc să călărească armăsarul strîns cu chingi, în loc să înspăimînte înfricoșător sufletele dușmanilor, saltă sprinten în iatacul unei doamne, după sunetele unei lăute. Dar eu, care nu sînt făcut pentru jocuri și glume, nici ca să rivalizez cu îndrăgitele oglinzi; eu, rău întocmit, lipsit de maiestatea iubirii, neputîndu-mă făli în fața ușoarelor nimfe jucăușe; eu, care n-am frumoasa măsură, înșelat cu falsitate de natură în alcătuirea mea, diform, neajutorat, trimis înainte de vreme în această vreme a răsuflării, abia adunat laolaltă, așa de paralizat și de nepotrivit încît cîinii latră cînd șchiopătez prin fața lor; eu, în această molcomă vreme de pace, nu știu cu ce plăceri să-mi trec timpul, altfel decît privindu-mi umbra în soare și lămurindu-mi diformitatea ei. De aceea, fiindcă nu pot, ca un îndrăgostit, să scurtez aceste zile de fină elocință, m-am hotărît să devin un răufăcător și un dușman al vanitoșilor prieteni ai acestor zile etc.“

Evident, antropologia lui Shakespeare este oarecum naivă. Această antropologie n-are și nici nu poate avea formele pe care le-a luat în știința mai nouă. Dar totuși, dacă-l comparăm pe Shakespeare cu toți poeții epici și dramatici mai vechi, faptul că el a dispus de o imagine a omului ca o ființă naturală, oglindind și repetînd în sine aspectele universului, înlănțuită în ciclul material al naturii, determinată de condițiile ei fizice, faptul acesta explică realitatea, adevărul, adîncimea creațiilor shakespeariene. Înțelegerea legăturilor dintre natură și om a fost factorul integrant al concepției lui Shakespeare. Prin această înțelegere, Shakespeare se leagă însă cu Renașterea și nu cu barocul, epocă de regres a înțelegerii științifice a lumii. Prin Shakespeare, Renașterea se prelungește pînă la începutul secolului al XVII-lea.

1956

UMANITATEA LUI SHAKESPEARE

Comemorarea lui William Shakespeare găsește numele și reputația acestui scriitor în țara noastră într-un punct foarte îndepărtat al răspîndirii lor. Publicul nostru a arătat totdeauna o pronunțată înclinație pentru operele marelui poet englez. Încă de la sfîrșitul secolului trecut dramele shakespeariene au fost adeseori traduse și jucate. Curentul aducerii lor în limba și pe scenele noastre a continuat apoi să crească și se găsește astăzi într-o fază în adevăr remarcabilă, nu numai pentru motivul că se întreprinde acum o nouă traducere, integrală, a operelor lui Shakespeare, prin contribuția mai multor scriitori dintr-o dată, dar și pentru că întîia oară asistăm astăzi la apariția unei literaturi critice shakespeariene în limba română. Mai presus însă de aceste date stau reacțiile opiniei publice față de tot ce este în legătură cu operele marelui poet. Primele opt volume din traducerea operelor lui Shakespeare, apărute în tiraje neobișnuite chiar față de cuantumul mult sporit al edițiilor actuale, s-au epuizat în puține zile, încît s-a simțit îndată nevoia unor suplimente de ediții. Este destul apoi să se anunțe un spectacol shakespearian, pentru ca sălile de spectacol să fie luate cu asalt. Orice lecție, orice analiză publică a operelor lui Shakespeare, este urmărită cu atenția cea mai concentrată de ascultătorii lor, înmulțiți în acestă împrejurare prin efective care nu aparțin în chip obișnuit sălilor de cursuri. Un interes atît de general pentru opera

unui poet care a trăit cu aproape trei secole și jumătate înaintea noastră nu aparține desigur unei mode trecătoare, ci pare a se lega cu nevoi și aspirații mai adînci, vrednice a fi lămurite !

Se întîmplă în țara noastră ceva asemănător cu ceea ce s-a petrecut în țările Europei apusene în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. O undă de farmec, simțirea unei dezmorțiri s-a propagat atunci prin sufletele oamenilor. Goethe a fixat momentul în discursul despre Shakespeare, ținut la Frankfurt în 1775, și și-a amintit de el în *Poezie și adevăr* : „Splendoarea amănuntelor, profunzimea maximelor, scrie Goethe, descrierile atît de evocatoare, trăsăturile umoristice pe care le întîlneam acolo, mă mișcau în parte și mă zguduiau împreună". Fără să putem spune dacă interesul arătat astăzi operelor lui Shakespeare va produce și la noi rezultatele literare pe care le-a dat în Germania, în Franța și Rusia, unde influența shakespeariană a intrat în stabilirea fizionomiei literare și în orientarea ideilor estetice ale unui Goethe, Lessing, Herder, Diderot și Pușkin, este deocamdată sigur că acest interes este, și la noi, o dovadă și poate contribui la producerea unui reviriment estetic și moral. De ce se pasionează tineretul nostru pentru Shakespeare ? Desigur, mai întîi pentru motivul că el răspunde unei nevoi de artă și frumusețe ; apoi pentru că, într-o epocă revoluționară cum este a noastră, într-o vreme în care atîtea valori au fost puse în discuție și oamenii s-au angajat pe drumuri noi cu ținte mai înalte, Shakespeare a putut fi prețuit pentru *umanitatea* lui, pentru acel fel de a fi și de a răspunde vieții, valabil în împrejurările cele mai variate ale omenirii. Shakespeare este unul din poeții cei mai umani ai lumii. Măreția lui este făcută din substanța noastră a tuturor. Cred că aci stă explicația admirației ce i s-a consacrat, ca o stea fixă, în decursul celor aproape trei secole și jumătate care ne despart de moartea lui.

Pentru a prețui cum se cuvine umanitatea lui Shakespeare trebuie să înțelegem bine chipul în care el a cucerit-o, depășind tendințe ale vremii lui. Ne găsim, urmărind dezvoltarea marelui poet, spre sfîrșitul secolului al XVI-lea, la finele Renașterii și într-un moment în

care lumea modernă dobîndeşte cîteva din trăsăturile ei mai noi, prin înălţarea burgheziei şi a individualismului, sfărîmător al vechilor cadre de viaţă ale feudalismului. Revoluţia engleză trebuie să izbucnească la numai trei decenii după moartea lui Shakespeare. Perspectivele lumii se schimbaseră de pe acum prin marile călătorii în jurul planetei, întreprinse în a doua jumătate a secolului al XV-lea, prin descoperirea continentului nou al Americii, prin marele aflux de materii prime şi metale preţioase, prin înălţarea Angliei ca putere maritimă şi comercială, prin crearea Companiei Indiilor Orientale, prin deschiderea bursei din Londra. Se formase, în aceste împrejurări, un tip omenesc nou, întreprinzător şi curajos, un om în care se întrunea navigatorul, soldatul aventurier şi negustorul, un om zguduit de mari lăcomii şi pasiuni, capabil să se elibereze şi să îmbrîncească acele prejudecăţi ale vechii morale, care legaseră atît de strîns pe oamenii veacurilor de mijloc. Francisc Drake, îndîrjitul adversar al spaniolilor pe mările şi oceanele îndepărtate, cuceritorul Antilelor, distrugătorul contoarelor spaniole pe coastele Africii, în Chile şi Peru, piratul Pacificului, amiralul norocos în acţiunea contra *Armadei invincibile* a lui Filip II, este un ins din galeria acelor titani produşi de împrejurările speciale ale veacului al XVI-lea.

Titanismul, explozia invidualismului, este o trăsătură caracteristică a culturii Renaşterii. Acest titanism, magnificarea individului pentru care lumea devine o substanţă plastică în mîinile lui puternice, domină creaţia lui Michelangelo. Cînd privim figurile pictate de marele artist în Capela Sixtină, sau statuile lui pe mormîntul Medicişilor, sclavii lui înlănţuiţi, statuia lui Moise şi a lui David, primim impresia forţei dusă pînă la gradul cel mai înalt al tensiunii ei, aşa cum aceasta se manifestase în atîtea fapte ale acelei generaţii de uriaşi care prăvăliseră edificiul de cultură al evului mediu, duseseră pînă la limita ei cunoaşterea planetei noastre, transformaseră din temelii înţelegerea universului şi liberaseră raţiunea umană, capabilă acum să transforme lumea! Din pornirea titanică a spiritului, din care se alimentează creaţia lui Michelangelo, se ridică şi îndrăzneala unor navigatori ca Magellan şi Columb, a unor învăţaţi şi poeţi ca Tommaso Campanella, Copernic, Giordano Bruno. Viziunea universului limitat, care a fost aceea a antichităţii şi a evului mediu, este înlocuită prin imaginea universului infinit. Antichitatea cunoscuse noţiunea haosului primitiv, a nedeterminatului, *apeiron*, dar nu a infinitului. Infinitul este o idee găsită mai întîi de oamenii Renaşterii. Astronomii acestei epoci concep întîia oară infinitatea lumii şi introduc astfel în univers o dimensiune pe care o cereau observaţiile mai noi ale ştiinţei, dar care corespundea, în acelaşi timp, elanului nelimitat al sufletului titanic al vremii. Giordano Bruno a închipuit odată zborul sufletului său titanic prin spaţiile nemărginite :

Aripile-n văzduh mi le desfac,
Şi ziduri de cristal nu mă opresc.
În zbor tai cerurile şi m-avînt.
Şi-n timp ce mă ridic mereu mai sus,
Prin cîmpi eterici dincolo străbat
Şi tot ce pentru alţii depărtare-i
În urmă las şi nu mă mai opresc.

În raportul dintre eu şi lume, Renaşterea afirmă superioritatea eului, nu în sensul că eul n-ar trebui să i se supună pentru a o putea cunoaşte, dar în singurul sens că îi este dat înţelegerii omeneştii să priceapă lumea, s-o cunoască în toată întinderea ei, să-i găsească legile şi să-i prevadă desfăşurarea, apoi în înţelesul că mintea omenească are putinţa să propună lumii un alt chip. *Utopiile* lui Campanella, Morus şi Bacon fac parte dintre operele cele mai caracteristice ale acestui timp plin de intrepiditatea cugetării. Poeţii vor crea caractere titanice. Ia naştere acum legenda doctorului Faust, învăţatul care îndrăzneşte să se alieze cu diavolul pentru a obţine voluptatea, ştiinţa şi puterea. În uriaşii lui Rabelais, în Gargantua şi Pantagruel, forţa telurică descoperă lumea umanismului şi o găseşte potrivită cu setea ei de viaţă. Materia faustică ispiteşte pe poetul englez Christopher Marlowe, care îi atribuie vrăjitorului german, în monologul pe care îl face să-l pronunţe în tragedia *Doctor Faustus,* îndemnurile tipice ale acestui timp orientat spre

cunoaştere, acumulare de bunuri şi putere. Vorbeşte Faust :

Un gînd înalt mă stăpîneşte tot !
Prin duhuri pot să-mi împlinesc dorinţa ?
Pot sufletu-mi de îndoieli să-l scutur ?
Să am tot ce-ndrăzneţul cuget vrea ?
Trimite-voi pe duhuri către Indii,
De-acolo aur să-mi aducă, perle
Din Orient culeagă-n oceane
Şi-n toate colţurile lumii noi adune
Prea nobilele fructe ce-s gustate
De către prinţi. Înţelepciunea fie
De ele descifrată, cabinete
De regi deschiză. Cu arama tare
Germania întreagă înconjoare,
Frumosul Rin abată-l către mine,
Cu bani adune mulţi soldaţi în preajmă-mi,
Să pot goni pe ducele de Parma
Şi rege să mă fac pe tot pămîntul.
Maşină de război mai minunată
Ca butia de foc care se vede
Pe podul din Anvers să născocească
Aceste duhuri, slujitorii mei !

Din adîncurile trecutului îi apare lui Marlowe figura lui Tamerlan, păstorul mongol care visează să cucerească lumea şi o cucereşte în adevăr. Iată portretul lui, făcut de un alt personaj în tragedia cu acelaşi titlu :

Înalt la stat şi plin de forţă pare
Spre cer că se înalţă deopotrivă
Cu marile-i dorinţe. Şi-ntocmite
Frumos şi tare membrele îi sînt ;
Iar umerii atîta-s de puternici
Încît întocmai ca Herakles poate
Atlasul să-l susţină. Ochii lui
La fel îi strălucesc ca cerul tot
Cu multele lui stele. De acolo
Se răspîndesc prealuminoase raze
Ce paşii îi conduc spre tronul slavei
Şi-a lumii stăpînire. Faţa însă

I-e palidă de multele războaie
Ce patimile-i i-au purtat. Şi cînd pe frunte
I se arată cute, în fiecare
Cîte-un popor mormîntul şi-l găseşte.

Ducele de Guise în tragedia *Masacrul din Paris*, dramatizare a unor evenimente în legătură cu noaptea Sf. Bartolomeu, teribila noapte a masacrării hughenoţilor, actuală încă în vremea lui Marlowe, pronunţă şi el cuvintele unui titan :

Vreau să învăţ dispreţul pentru-aceia
Ce mă urăsc, vreau să încrunt sprînceana :
Din cutele figurii să ţîşnească
Livida moarte, vreau o mînă care
Întregul univers să-i strîngă-n pumnu-i
Şi o ureche ce ar fi în stare
Clevetitori s-asculte, vreau un sceptru,
Un tron şi o coroană, ca uimită
Întreaga omenire să privească
Şi ochii să-i orbească deopotrivă
Cu-aceia ce orbesc privind în soare.

Titanul devine monstru cînd energia lui se îndreaptă spre rău. Aşa se întîmplă cu Barabas, din tragedia lui Marlowe, *Evreul din Malta*. Lui Barabas i se răpesc averile şi sînt duse într-o mănăstire. Barabas îndeamnă pe fiica lui, Abigail, să intre în mănăstire, ca maică, pentru a-i salva bunurile. Doi cavaleri iubesc pe Abigail, dintre care unul e fiul guvernatorului Farnese. Barabas intrighează în aşa fel, încît cei doi tineri se rănesc de moarte într-un duel. Abigail se converteşte atunci cu adevărat. Mînia lui Barabas devine atît de mare, încît pune la cale şi izbuteşte să ucidă întreaga mănăstire, iar cînd Farnese vrea să-l pedepsească, Barabas se refugiază la turci şi cu ei împreună asediază Malta. Turcii pătrund în insulă, dar Barabas acţionează atunci şi împotriva lor, pentru a deveni el singur stăpînul cetăţii. În cele din urmă, maltezii înapoiaţi în cetate îl prind pe criminalul titanic Barabas şi-l ucid.

În jurul lui, în întreaga atmosferă a Renaşterii, Shakespeare întîmpină titanismul. Creaţia marelui poet tră-

iește, respiră în atmosfera saturată de extrema tensiune a voinței, atît de caracteristică, pentru acest timp în care lumea era pusă pe noi temelii. Pînă la un anumit punct, Shakespeare este și el un poet titanic. Oamenii lui sînt caractere excepționale și puternice, înfățișate în desfășurarea unor acțiuni violente, care duc la prăbușirea lor. Un titan este Titus Andronicus dintr-una din primele tragedii ale lui Shakespeare, una din cele mai apropiate de atmosfera dramelor lui Marlowe. Generalul Titus Andronicus se înapoiază victorios la Roma, aducînd ca prizonieră pe regina gotă Tamora și pe fiii ei. Tamora este luată în căsătorie de tînărul împărat Saturninus. Fiii Tamorei, instigați de maurul Aaron, îndrăgostit de noua împărăteasă, ucid la vînătoare pe Bassianus, fratele mai mic al împăratului, și siluiesc pe Lavinia, fiica lui Titus, apoi i se taie acesteia limba și mîinile pentru a o împiedica să denunțe pe căznitorii ei. Lavinia destăinuiește totuși împrejurarea scriind-o pe nisip cu un băț ținut între dinți. Între timp au fost arestați doi din fiii lui Titus, și Aaron îl convinge pe acesta că ar putea să-i salveze dacă și-ar tăia singur mîna. După ce Titus consimte la sacrificiu, se aduc numai capetele tinerilor, uciși mai înainte. Titus plănuiește atunci o grozavă răzbunare. Simulînd nebunia, atrage pe fiii Tamorei și îi omoară în fața ei, apoi o face să se ospăteze cu mîncări pregătite din trupurile copiilor, ca în *Thyest* al lui Seneca. La banchetul care are atunci loc, toți supraviețuitorii își găsesc moartea. Conflictul destul de complicat, cu detalii insuportabile, al acestei tragedii, prezintă pentru istoricul literar interesul că ni-l arată pe Shakespeare desprinzîndu-se din atmosfera titanică a vremii sale, dar și prefigurînd unele din situațiile și caracterele creației lui ulterioare. Titus simulînd nebunia, pentru a dezarma suspiciunea din juru-i, anunță pe Hamlet. Maurul Aaron, în înflăcărarea cruzimii sale, vestește pe Othello.

Un titan este și Richard III. Natura a fost crudă cu el. A apărut pe lume mic de stat, cocoșat, cu un picior mai scurt, cu un braț uscat. Femeile nu-l pot iubi ; aude în preajmă-i hohotul de rîs al celor care-i arată umbra diformă, cîinii îl latră. În acest înveliș dizgrațiat de natură s-a trezit sufletul unui titan. Voința lui de putere este nemăsurată. Concepe puterea regală ca o forță a răzbunării împotriva omenirii urîtă de el. Își va așeza pe frunte coroana Angliei. Știe să obțină favoarea prințesei Ana, văduva lui Eduard, succesorul legitim pe care l-a ucis. Omoară pe fratele său, pe ducele de Clarence. Pune să fie sugrumați nepoții, doi copii, apoi îndrăznește să ceară în căsătorie pe sora lor. I se oferă coroana pe care o primește din mîna reprezentanților bisericii și o apără vitejește împotriva lui Richmond, venit cu ajutor francez să scape omenirea de un astfel de monstru. Monstrul este un erou : „O mie de inimi îmi plutesc în piept“, strigă el în timpul bătăliei de la Bosworth.

Există oare vreuna din creațiile tragice ale lui Shakespeare care să nu fie străbătută de o trăsătură de titanism ? Titanismul shakespearian este o noțiune înrudită cu *hybris*-ul antic, cu acel orgoliu nemăsurat al unui Achile, al unui Ajax, Xerxes sau Creon și al atîtor altora, în care s-a recunoscut unul din izvoarele evenimentelor tragice în eposul și drama greacă. Pretutindeni ne întîmpină în dramele lui Shakespeare tensiunea voinței enorme a unui titan. Shylock este un titan al răutății. Dorința lui de răzbunare este imensă și-o urmărește cu o tenacitate pe care n-o reduce nimic. Caracterul regelui Lear este și el atins de *hybris* titanic. Socotește că regalitatea este un atribut al persoanei sale, chiar după ce funcțiunile lui regale au încetat. Hipertrofia conștiinței de sine îl împinge pe Lear, față de ofensele primite, să se rătăcească într-un adevărat delir al distrugerii de sine. Macbeth este și el un om al *hybris*-ului. Dorește puterea ca și Richard III, și o obține ucigîndu-și regele, binefăcătorul și oaspetele lui. Frica de viața de dincolo nu-l oprește. Față de ideile și sentimentele obișnuite ale oamenilor din vremea sa, chipul în care Macbeth sfidează transcendența nu se explică decît prin pornirea lui titanică. Timon din Atena trăiește decepția provocată de ingratitudinea prietenilor. Pleacă în pustietate pentru a nu mai vedea pe oameni, dar descoperă acolo o comoară pe care o întrebuințează plătind hoți și asasini, asmuțiți asupra locuitorilor paș-

nici ai Atenei. Își gonește prietenii ajunși să se căiască, atunci cînd aceștia vin să-l roage să se înapoieze. Ura de oameni, mizantropia lui Timon n-are limite. Un om înseamnă puțin față de lumea întreagă. Dar Timon i se opune cu toată forța titanică a urii lui. Coriolan este un aristocrat mișcat de un orgoliu imens. Respinge în duel pe invadatorul volsc, pe Aufidius, și se întoarce în triumf la Roma. Dar refuză să ceară voturile plebei și renunță la consulat. Este proscris. Și fostul salvator al patriei, din resentiment adînc antiplebeian, se aliază cu dușmanul și nu ezită să-și atace patria. S-ar putea cita în operele lui Shakespeare și alte cazuri de *hybris* titanic, de încordare extremă a voinței, de urmărire a țintelor celor mai exorbitante, de hotărîri care nu ezită în fața extremității monstruoase. Epoca Renașterii, caracterizată prin marea tensiune a voinței conchistadorilor, a marilor navigatori, a burgheziei aventuriere și cuceritoare, a învățaților care transformau din temelii icoana lumii, această vreme teribilă și măreață a găsit în dramele lui Shakespeare una din oglindirile ei, după cum a aflat-o și în arta lui Michelangelo, în legenda lui Faust, în utopiile lui Campanella și Morus, în dramele lui Marlowe.

Și totuși, deși a evocat de atîtea ori, în dramele sale, caractere titanice, rolul lui în dezvoltarea literaturii moderne, ca și marea valoare atît de atrăgătoare a creației sale, provine din faptul că Shakespeare a depășit titanismul. În titan, Shakespeare a regăsit omul. Acțiunea lui poetică, comparată cu a altor poeți ai Renașterii, în primul rînd cu a lui Marlowe, se poate defini ca o *destitanizare* a dramei. Richard III este un titan al voinței criminale de putere, un monstru. Dar el are o conștiință. În noaptea bătăliei de la Bosworth, spiritele celor uciși și nedreptățiți de el, al prințului Eduard și al lui Clarence, al lui Rivers, Grey și Vaughan, al lui Hastings și al prințesei Ana, al celor doi nepoți și al lui Buckingham, spiritele tuturor acestora i se arată lui Richard și l acuză. Monologul lui Richard în acel moment dovedește că monstrul este un om :

O, lașă conștiință, cum m-apeși !
Lumina arde-albastră. E miezul nopții ?
Mă simt scăldat într-o sudoare rece.
Mi-e frică ? Dar de cine ? Nu-s aici
Decît eu însumi. Richard îl iubește
Pe Richard. Asta-nseamnă : Eu sînt eu.
Fugi ! Cum ? De tine ? Vreau să mă răzbun.
Să mă răzbun pe mine-n contra mea ?
Pe mine mă iubesc. Dar pentru ce ?
Au pentru binele ce mi-am făcut ?
Vai, nu ! Doar ură simt în contra mea,
În contra făptuirilor grozave.
Sînt un nemernic. Mint. Nu sînt nemernic,
Nebunule, vorbește despre tine
Doar binele. Nu linguși, nebune !
Ah, conștiința mea are o mie
De guri și fiecare strigă-n parte
Că sînt nemernic și sperjur, sperjur
Cum n-a fost altul. O, grozave crime,
Păcate de tot felul, năvăliți
Strigînd : E vinovat ! E vinovat !
Ce deznădejde ! Nu e o ființă
Să mă iubească. Îndurare nimeni
În clipa morții nu-mi va arăta.
De ce s-ar îndura de mine alții
Cînd pentru mine însumi îndurare
Nici eu nu pot avea...

Niciodată în trecutul literaturilor nu s-a scris o pagină mai patetică despre chinurile conștiinței asaltate de remușcare. Cei vechi cunoșteau fenomenul remușcării, dar îl atribuiau unor cauze exterioare omului. Eriniile îl urmăresc pe Oreste. Cînd persecuțiile Eriniilor, în *Orestia* lui Eschil, sînt zăgăzuite de către Atena, Oreste își dobîndește liniștea. Shakespeare înfățișează fenomenul remușcării ca pe o stare de dezbinare a omului cu sine însuși, vizibilă în structura stilistică a monologului făcut din fraze antitetice, din reveniri, din retușări, în care deslușim replicile dialogului agonistic interior. Remușcarea este apoi nu numai lupta, dar și sim-

țirea teribilă a singurătății morale, a excluziunii din comunitatea de iubire a oamenilor. Strigătul suprem al durerii lui Richard constată absența iubirii în jurul său. Criminalul este un nenorocit. El este un om.

La fel este Shylock. Ura lui împotriva lui Antonio și a tinerilor lui prieteni nobiliari care l-au ofensat de atîtea ori, i-au răpit bunurile, i-au sedus fata, această ură este nestinsă și încăpățînată. Antonio îi va răspunde cu un pfund din carnea lui pentru datoria neplătită la termen. Simțim că Shylock este în stare să-și ajungă ținta. Legea e de partea lui. N-are de gînd să renunțe la beneficiile legii. Formele procedurii vor fi urnite de o ură implacabilă. Dar această ură turbată, fără iertare, „iureșul cruzimii" lui Shylock, despre care vorbește Bassanio, se produc într-un suflet de om. Aici stă deosebirea dintre Shylock al lui Shakespeare și Barabas a lui Marlowe. În răutatea lui Barabas nu scînteiază nici o lucire omenească. Shylock este înfățișat însă ca un suflet ultragiat și setea lui titanică de răzbunare, deși monstruoasă, nu este exterioară condiției umane, este explicabilă prin elementele psihologiei omenești : „Sînt sigur că n-o să iei din carne... La ce ți-ar fi bună ?" îi spune Salarino. Iar Shylock îi răspunde :

„La momit peștele !... Dacă altceva nu va hrăni, va hrăni răzbunarea mea ! El m-a terfelit ; m-a păgubit cu o jumătate de milion ; a rîs de mine cînd pierdeam ; m-a luat în zeflemea cînd cîștigam ; a hulit neamul meu ; mi-a zădărnicit afacerile ; m-a răcit de prieteni ; mi-a ațîțat dușmanii !...

Și pentru care cuvînt ?...

Pentru că sînt evreu !... Evreul n-are ochi ? N-are mîini, organe, nu e slab și nu e gras, n-are simțuri, dureri și patimi ? Nu se hrănește și el cu aceeași hrană ? Nu-l rănești cu aceleași arme ? Nu zace de aceleași boli ? Nu se vindecă cu aceleași leacuri ? Nu-i e cald și nu-i e frig și lui, vara și iarna, ca și creștinului ?... Dacă mă înțepi nu sîngerez ? Dacă mă gîdili, nu chicotesc ? Dacă îmi dai otravă nu mă sfîrșesc ?..."

Ura lui Shylock este deci imensă, dar este explicabilă și este omenească. Întocmai ca alți mari poeți ai lumii, Shakespeare n-arată față de eroii săi acea parțialitate

îngustă care poate crea iluzia că oamenii sînt buni sau răi, în chip absolut și elementar. Shakespeare pare a voi să rectifice înțelegerea mai veche și mai simplistă a bunătății și răutății omenești ca niște calități invariabile. El pare a voi să ne spună că bunătatea și răutatea sînt stări ale omului, produse ale condiției lui în societate și că, în împrejurări schimbate, felul de a fi și valoarea morală a oamenilor ar putea fi alta. Comprehensiunea psihologică a lui Shakespeare este atît de largă și de umană, superioritatea intelectuală și morală cu care consideră manifestările omenești este atît de înaltă, încît față de patimile cele mai încordate el izbutește să adopte o atitudine clară, adîncă și înțeleaptă.

Aceeași înțelegere umană, aceeași umanitate în figura regelui Lear. Pentru marele feudal Lear, puterea era personală, n-avea caracter reprezentativ și nu era exercitată prin delegație, încît Lear nu putea înțelege că, depunîndu-și funcțiunile, era oarecum firesc să-și piardă puterea. Un tiran cum este Lear este înconjurat de o adulație care îl împiedică să vadă realitatea. Din această pricină crede în iubirea prefăcută a fetelor mai mari, a Gonerillei și a Reganei, și nu știe să distingă adevărata iubire adîncă, dar măsurată în manifestarea ei, a Cordeliei. Cînd însă i se refuză suita de cavaleri pe care o cerea, cînd trimisul lui este pus în cătușe, cînd aude un alt ton în vorbirea gazdelor, Lear este cuprins de o mînie titanică. Blestemul lui se înalță ca un turn. Furia lui vrea să dărîme universul. Dar cînd, în furtuna de noapte în care se rătăcește, întîlnește un nenorocit, căzut mai adînc decît el însuși, pe Edgar, fiul năpăstuit al lui Gloster, în Lear se produce o transformare. Descoperă în Edgar concentrarea întregii dureri umane, întreaga umanitate suferindă, pe cei săraci, înfometați și goi, și, cugetînd la aceștia, mînia lui dezarmează :

Bieți oameni goi, pe oriunde ați fi,
Perfida biciuire a furtunii
Cum o răbdați ! Cu capul gol, sleiți de foame,
În haine zdrențuite de furtună
Cum v-apărați ? Gîndeam la toate astea
Puțin, mult prea puțin mai înainte.

Tămăduieşte-te, o fast regesc,
Şi simte tot ce-ndură sărăcia.
Prisosul tău azvîrlă-l de la tine
Şi mîntuie justiţia cerească.

Scena furtunii din *Regele Lear* se încunună deci cu mila nenorocitului pentru alţi nenorociţi şi, în înţelegerea durerii străine, durerea proprie se alină şi se transformă. Mînia se potoleşte. I se prezintă gîndul dreptăţii şi al restituţiilor necesare în lume. Omul triumfă.

Există o mare asemănare între Lear şi Timon. Se vede bine că ambele drame aparţin aceleiaşi perioade a creaţiei shakespeariene, unui timp în care poetul era stăpînit de aceleaşi probleme ale omului. Amîndoi eroii au trăit căderea cea mai adîncă. Furtuna în pustietate îi biciuieşte pe amîndoi. Mintea lui Lear se întunecă. Timon alunecă în mizantropia cea mai neagră. Cînd vechiul prieten Alcibiade se apropie de peştera lui Timon şi constată ura de oameni a acestuia, Alcibiade îşi exprimă uimirea : „Poate un om să urască într-atîta omenirea ?" „Aş dori să fii un cîine, ca să te pot iubi puţin", îi răspunde Timon. „Cum ţi-aş putea dovedi prietenia ?" întreabă Alcibade. „Întărindu-mă, credinţa mea", răspunde Timon. „Dar cum ?" „Făgăduindu-mi prietenia şi trădîndu-mă", răspunde încă o dată mizantropul. În prăpastia durerii sale, se apropie de Lear un om, un vechi vasal, Kent, care prin devotamentul său dovedeşte că omenirea nu este alcătuită numai din lupi. Către peştera unde Timon adăposteşte ura lui de oameni, se strecoară o fiinţă : este vechiul slujitor Flavius, venit să-i aducă un ajutor şi, cu lacrimile sale, mărturia unui sentiment uman : „Sînt slujitorul tău cinstit, stăpîne". Timon îl respinge la început : „Atunci nu te cunosc căci niciodată n-am avut un om cinstit lîngă mine". Dar cînd observă în ochii lui Flavius lacrimile sincere ale frăţiei în durere, în sistemul mizantropic al lui Timon se produce o spărtură şi Timon pronunţă un cuvînt genial : „Desigur, omul acesta născut e din femeie". Apoi, ca într-o scăpărare de fulger, umanitatea e supusă unei alte preţuiri, dar

numai cît durează un fulger, pentru că vălul negru al mizantropiei îl va acoperi din nou pe Timon :

O zei, de-a pururi drepţi, iertaţi-mi dar
Pornirea mea în contra omenirii.
Există, da, există-un om cinstit . . .
Dar înţelegeţi bine, unul singur,
Şi omu-acesta e un slujitor.

Salvarea conceptului omenirii prin oamenii simpli, prin aceia care, neavînd bunuri de apărat, n-au nici egoismul apărării lor, este una din ideile cele mai remarcabile ale dramei *Timon din Atena*. Dramele şi comediile antichităţii şi ale Renaşterii au înfăţişat adeseori pe oamenii din popor mai inteligenţi şi mai abili decît stăpînii lor. Sclavii lui Menandru şi ai lui Plaut, tipul ţăranului inteligent, *el gracioso* al comediei spaniole, alcătuiesc o serie pe care o vor continua valeţii lui Molière şi Figaro al lui Beaumarchais. Shakespeare alătură acum poporanului mintos şi îndemînatec pe omul simplu, mai sensibil şi mai bun. Acest tip omenesc va apărea de aici înainte mereu în literatura lumii, pentru că îl vom regăsi în Pegotty a lui Dickens, în Platon Karataiev al lui Tolstoi.

S-a observat nu numai înrudirea de caracter a lui Timon cu Lear, dar şi cu Coriolan. Întîmpinăm aceeaşi rebeliune titanică şi în sufletul acestui aristocrat care, răzbunînd ofensa adusă orgoliului său, porneşte cu armele împotriva patriei. Duşmanul de altădată devine aliatul lui. Delegaţia Senatului nu-l opreşte. Cuvîntul altădată atît de respectat al lui Menenius Agrippa rămîne fără rezultat. Timon tocmeşte criminali şi susţine invazia lui Alcibiade. Coriolan va duce el însuşi moartea şi pîrjolul în Roma. Dar apare atunci mama eroului mînios, Volumnia, împreună cu soţia şi copilul lui, şi pornirea răzbunătoare a lui Coriolan se frînge :

O, mamă, mamă !
Ce faci ? Priveşte, cerul se deschide
Şi zeii cată-n jos rîzînd de felul
Cel nefiresc al uneltirii tale.
O, mamă, pentru Roma cîştigaşi

Triumf mîntuitor. Pe mine însă,
Pe fiul tău, ascultă bine, mamă,
L-ai biruit de moarte. Aufidius,
Război cinstit cum nu mai pot purta,
Închei o pace binecuvîntată.
Dac-ai fi fost în locul meu, Aufidius,
Bătrînei tale i-ai fi arătat
Supunere mai mică?

Încă o dată sentimentele umane au precumpănit, de-altfel spre dezastrul eroului, care, înapoiat în tabăra aliaţilor volsci, va fi acuzat de trădare şi va trebui să plătească cu viaţa. Sînt nenumărate situaţiile teatrului shakespearian în care omul triumfă asupra titanului. O astfel de evoluţie a sentimentelor este una din cele mai caracteristice pentru etosul propriu al dramei lui Shakespeare. Poate niciodată însă transformarea titanului în om, readucerea lui la măsura umană, n-a fost mai expresiv tratată ca în *Furtuna*, cea din urmă mare creaţie a poetului şi poate testamentul lui moral.

Aici titanul este un magician, ca Faust al legendei populare germane şi al lui Goethe. Prospero, ducele Milanului, a fost deposedat de tronul şi bunurile lui de către propriul lui frate, de Antonio, cu ajutorul lui Alonso, regele Neapolelui. A fost îmbarcat pe o corabie care l-a dus într-o îndepărtată insulă pustie, împreună cu fiica lui, Miranda, pe-atunci o copilă. Rătăcirea într-o insulă îndepărtată reţine un ecou din povestirile despre navigaţiile aventuroase ale vremii, ca acelea ale lui Magellan, traduse în englezeşte cu vreo trei decenii mai înainte, sau ca naraţiunea despre descoperirea insulelor Bermude, apărute chiar în epoca în care Shakespeare scria *Furtuna*. Prospero a putut lua cu sine cărţile sale şi a învăţat din ele arta magiei, forma preştiinţifică a stăpînirii tehnice a naturii, pe care Renaşterea n-o dispreţuia deloc, de vreme ce savanţi naturalişti ca Theophrastus Paracelsus sau ca Agrippa von Nettesheim, al căror profil caracterologic conţine trăsătura titanică, se socoteau încă magicieni. Cu ajutorul magiei izbuteşte Prospero să stăpînească pe singurii locuitori ai insulei, pe vrăjitoarea Sycorax şi pe fiul ei, pe Caliban, un monstru, jumătate om şi jumătate peşte, apoi să elibereze pe Ariel, un spirit aerian robit de vrăjitoare şi care de aci înainte va deveni slujitorul lui. Prospero a încercat să-l ridice pe Caliban la treapta umană, dar înzestrîndu-l cu darul vorbirii, monstrul nu foloseşte cuvintele decît pentru a blestema. Miranda a devenit cu timpul o tînără de o încîntătoare frumuseţe şi atît de înţeleaptă şi curată, cum curţile ducale nu pot face niciodată pe copiii crescuţi în mijlocul lor. Un accent din pastoralele Renaşterii, ca de atîtea ori în dramele lui Shakespeare, se strecoară în portretul curatei, blîndei, sfioasei Miranda, sora bună a Perditei din *Povestea de iarnă*, a Imogenei din *Cymbeline*. Au trecut doisprezece ani şi întîmplarea duce în preajma insulei lui Prospero nava pe care se aflau duşmanii lui. Corabia, după o luptă grea cu furtuna descătuşată de vrăjitoriile lui Prospero, a eşuat pe ţărmul insulei şi călătorii bîjbîie acum în întuneric, fără să ştie unul de altul. Regele Neapolelui îl plînge pe fiul său, pe Ferdinand, acesta pe tatăl lui, fiecare din ei crezîndu-l mort pe celălalt. Ferdinand a întîlnit pe Miranda şi inima celor doi tineri s-a învăpăiat de iubire. Dar înţelpciunea lui Prospero a hotărît ca Ferdinand să-şi dovedească mai întîi devotamentul şi vrednicia, acceptînd muncile grele ale curţii şi casei. Ariel a luat minţile lui Antonio şi ale fratelui său Sebastian, cînd, pronunţîndu-le în şoaptă numele victimei lor, a lui Prospero, i-a azvîrlit în delirul remuşcării. Criminalii sînt acum în puterea lui Prospero, dar fiindcă ei îşi mărturisesc şi îşi deplîng păcatul, Prospero crede că poate să-i ierte. Magicianul capabil să dezlănţuie furturile, să întunece lumina zilei, să răscoale marea împotriva cerului, să despice şi să dezrădăcineze stejarii şi cedrii, titanul stăpîn peste elementele naturii nu mai vrea să dea nici o întrebuinţare puterii sale. Iertarea îi este de ajuns. „Dacă i-ai vedea, îi spune Ariel, cum le curge barba de lacrimi, ca streaşina cînd vine primăvara, ţi-ar face milă". Milă simte, în adevăr, şi magul. Vorbeşte Prospero:

Cînd mila te-a cuprins pe tine chiar,
O spirit aerian, cum aş putea,

Om ca și ei, simțind la fel ca dînșii,
Să nu mă simt mișcat mai mult ca tine ?
Adînc rănitu-m-au prin crima lor
Dar gînd mai bun învinge-n mine ura,
Virtutea stă mai sus ca răzbunarea.
Fiindcă se căiesc mi-e scopu-atins.
Mînia mi-a pierit. Mergi, slobozește-i,
Ridic descîntecul ce îi apasă,
Le dau rațiunea înapoi și îi întorc
În firea lor de mai nainte.

Prospero renunță la magie. Îl eliberează pe Ariel, a cărui slujbă îi devine nefolositoare. Se va înapoia la Milano, pe tronul restituit, și se va îngriji de sufletul său. Sfîrșit remarcabil, unic în istoria literaturii. Renașterea a înfățișat de mai multe ori o figură de magician în operele poeților ei. Alături de Faust al cărților populare germane și al lui Marlowe, înghițit de infern pentru toate crimele lui, poate fi citat Cyprian din *Magul făcător de minuni* al lui Calderón. În această dramă, personajul care prin vrăjitoriile lui se aliază cu diavolul pentru a obține pe fecioara creștină Justina, trebuie să recunoască pînă la urmă lipsa lui de putere față de ființa care primise botezul, se simte cutremurat și se convertește. Magul Cyprian devine creștinul Cyprian. Magul Prospero devine omul Prospero. Îndeletnicirea magică nu-l duce niciodată pe eroul lui Shakespeare pînă la limita puterii lui. Numai dezvoltarea sentimentelor lui umane îl face pe Prospero să renunțe la magie. Executînd acest act de renunțare, ducele Milanului nu trece sub legătura altui postulat mistic, ca Cyprian. În sufletul lui nu triumfă decît umanitatea. Etica lui Shakespeare rămîne astfel pur imanentistă. Poetul nu invocă nici un principiu exterior și superior umanității. Criteriul regulator al vieții morale îl găsește el numai în sufletul omului.

Sfîrșitul plin de tîlc adînc al *Furtunii* reprezintă mersul însuși al spiritului omenesc în epoca Renașterii și după ea, cînd magicienii sînt înlocuiți treptat de oameni de știință, cînd poeții nu mai înfățișează uriași și tirani, pe Morgante și Margute, pe Gargantua și Pantagruel, pe Orlando, pe Faust și Tamerlan, ci ființe omenești, observabile în realitatea lor psihologică și socială. Progresul realismului în metodele științelor și în creația poetică se va face prin eliminarea titanismului anterior. Shakespeare stă pe drumul acestor progrese ale spiritului modern. Caracterele create de el împrumută unele din trăsăturile titanismului vremii, dar evoluția acestor caractere le îndrumează spre reacțiunea umană, subliniată de cea mai înaltă comprehensiune a poetului. Criminalii au la Shakespeare o conștiință, monștrii au un suflet ultragiat, tiranilor li se deschide o zare către suferința lumii și către exigențele dreptății, ura de oameni este gata să se topească întocmai ca un bulgăre de zăpadă, inima dușmanului îndîrjit al patriei sale se frînge la glasul unei mame, magul devine om. Această victorie repetată a omului în titan determină locul special al lui Shakespeare în istoria literaturii și explică iubirea arătată operei lui de-a lungul secolelor și în toate părțile lumii.

1956

SHAKESPEARE CA POET AL RENAŞTERII

Prima receptare a lui Shakespeare pe continent s-a produs cu unele greutăţi legate de preponderenţa gustului clasic francez în cercuri literare foarte întinse. Voltaire este unul dintre aceia care vorbeşte francezilor mai întîi despre Shakespeare, în ale sale *scrisori engleze* din 1737, dar cu rezerve care se vor înmulţi de-a lungul întregii lui cariere. Voltaire îi recunoaşte lui Shakespeare *geniul*, dar îi tăgăduieşte *gustul*, deplînge în creaţia shakespeariană ignorarea tuturor *regulilor* artei. Shakespeare ar fi reprezentantul unui secol primitiv şi nu este îndoielnic, pentru Voltaire, că dacă ar fi trăit într-o epocă ulterioară, marele poet englez ar fi regăsit *gustul, regulile* şi *convenienţa,* vestita *bienséance* a clasicilor. Într-un rînd, Shakespeare este numit un *barbar,* ba chiar un *barbar beat.* Cînd citim aceste caracterizări, nu putem să ne minunăm îndeajuns de puterea prejudecăţilor literare, a prejudecăţilor celor mai conservatoare, chiar într-un spirit atît de liber şi atît de deschis pentru noutate cum a fost al lui Voltaire. Raţiunea rezervelor lui Voltaire, exprimate uneori în formele cele mai violente, provenea din convingerea că poeţii tragici francezi ai clasicismului realizează modelul inalterabil al oricărei creaţii tragice. Fiindcă Shakespeare nu putea fi adus sub incidenţa normelor clasice, creaţia sa ar fi neapărat barbară, lipsită de gust şi de cuviinţă.

Unul din capitolele cele mai importante ale istoriei comparate a literaturilor este constituit de lupta împotriva suveranităţii gustului clasic francez în diferitele ţări ale Europei secolului al XVIII-lea, în Anglia, în Franţa, în Germania, în Italia. Aspiraţia către libertatea naţională şi socială, vie mai cu seamă în păturile burgheze, cerea smulgerea de sub autoritatea clasicismului de observanţă franceză, adică a formulei literare pregătite în vremea absolutismului regal şi ca o expresie incontestabilă a acestuia. Această luptă se purta sub stindardul lui Shakespeare. Bătălia pentru Shakespeare, pentru recunoaşterea geniului său, era bătălia pentru o artă nouă, scuturată de convenţiile anterioare, mai adîncă în cunoaşterea omului, mai veridică prin cuprinderea tuturor contrastelor societăţii, mai zguduitoare prin intensitatea conflictului tragic. Tragedia franceză era o prelungire a conversaţiei într-un salon, purtată de oameni binecrescuţi; personajele ei erau eroi antici, prinţi şi curteni; materia ei dramatică de evenimente era destul de săracă, pentru că gustul delicat al aristocraţiei căreia i se adresa respingea înfăţişarea faptelor capabile să jignească acest gust, adică aşa-zisele *căi de fapt, les voies de fait*: morţi, crime sau alte acte sîngeroase, perpetrate sub ochii spectatorilor. Gustul eliberat al cercurilor celor mai înaintate ale secolului al XVII-lea cerea însă o dramă în care poporul să intre cu partea ocupată de el în umanitatea reală, în care frumoasa retorică a clasicismului să fie înlocuită prin vorbirea adevărată a oamenilor, o dramă curajoasă în înfăţişarea tuturor adîncimilor sufletului omenesc şi a faptelor inspirate de delirul pasiunilor lui. Astfel era drama shakespeariană, în jurul căreia se grupează toţi apărătorii libertăţii în artă.

În bătălia pentru Shakespeare, primele rînduri ale frontului general au fost deţinute de germani. Aici formula clasică, adoptată de nobilime, era resimţită nu numai drept convenţională, dar şi opusă spiritului naţional. Este cunoscut rolul jucat de Lessing în precizarea acestor puncte de vedere. În *Scrisorile despre noua literatură* (XVII), Lessing a arătat odată că gruparea de sentimente pe care le inspiră drama shakespeariană

este mai aproape de geniul poporului german decît aceea pusă în mișcare de tragedia franceză; grandoarea, melancolia și tragismul sînt mai adaptate sensibilității germane decît conveniența, gingășia și erotismul. Și pentru a dovedi acest lucru, Lessing citează cazul unei legende germane, pe a doctorului Faust al cărților populare, un adevărat subiect shakespearian. Interesant este faptul că, așezîndu-se în primele rînduri ale bătăliei anticlasice, Lessing primește de la clasici ideea că *Poetica* lui Aristotel a formulat, o dată pentru totdeauna, normele oricărei tragedii. *Poetica* lui Aristotel are, pentru teoreticianul german, o valoare tot atît de indiscutabilă ca și *Elementele* lui Euclid. Dar Lessing este de părere că, în timp ce tragedia franceză respectase din vechiul tratat al antichității numai normele lui cu totul secundare și de detaliu, ca, de pildă, regula celor trei unități, Shakespeare realizase adevăratul spirit tragic, așa cum îl formulase *Poetica*, acel amestec al terorii și milei care zguduie sufletul spectatorului, dar în același timp îl purifică și-l înalță. Shakespeare este deci adevăratul poet tragic modern, mai apropiat de spiritul tratatului lui Aristotel decît clasicii care-l invocau în toate împrejurările. Filozoful grec nu făcuse, dealtfel, altceva decît să sistematizeze creația tragică a vechilor poeți atenieni, a lui Eschil și Sofocle. Lessing putea deci conchide, în unele din cronicile sale grupate în *Dramaturgia hamburgică*, afirmînd că Shakespeare stă mai aproape de marii tragici greci decît Corneille și Racine, deși cultura clasică a celui dintîi era sigur inferioară inițierii clasice de care se bucuraseră aceștia din urmă. Este deci Shakespeare un autor barbar rupt de toate tradițiile culturii? Lessing nu ajunge la aceste concluzii, pe care le formulează însă, cam în aceeași vreme, unul din primii traducători ai lui Shakespeare în limba germană, un scriitor cu întinsă audiență în vremea sa, Christian Martin Wieland. Părerea acestuia era că geniul lui Shakespeare nu numai că nu a păgubit nimic, dar a cîștigat în forță și originalitate prin faptul de a fi ignorat modelele clasicismului și de a fi fost independent față de regulile lor. Astfel, în timp ce Lessing vedea în Shakespeare pe adevăratul realizator modern

al *Poeticii* lui Aristotel, Wieland recunoaște în același poet un spirit cu desăvîrșire descătușat de disciplina clasică. Prin această descătușare a ajuns Shakespeare să egaleze puterea creatoare a naturii.

Iată deci un acord destul de interesant între shakespearieni și antishakespearieni, între cei care-l condamnau pentru a nu fi respectat modelele clasice și cei care-l venerau pentru a le fi călcat. Shakespeare ar fi fost deci un poet barbar, divergent față de marea linie tradițională pornită din Grecia clasică și îmbogățită în epoca Renașterii.

Dar iată-ne foarte departe astăzi de aceste vechi concluzii ale criticii shakespeariene. Istoriografia literară modernă a înmulțit dovezile că Shakespeare este un poet reprezentativ al Renașterii, termenul final, înflorirea cea mai înaltă și cea mai fină a întregii tradiții umaniste europene. Substanța de cultură a marelui poet englez este dintre cele mai bogate și rădăcinile ei coboară adînc în lumea de motive, de forme, de gîndiri ale antichității și ale clasicismului. S-ar fi putut să fie altfel pentru poetul englez cel mai de seamă al secolului al XVI-lea?

Receptarea Renașterii în Anglia s-ar fi produs mult mai devreme dacă lungile nenorociri ale războiului de o sută de ani și ale războiului celor două roze nu s-ar fi opus acestui proces. Încă din secolul al XIV-lea Chaucer călătorește pe continent, cunoaște literatura franceză și italiană și împrumută acestora mai multe dintre motivele operei sale principale, *Povestirile din Canterbury*. Ceea ce este însă mai remarcabil decît aceste împrumuturi și decît numeroasele referințe clasice în opera lui Chaucer este însuși felul artei sale, pătrunsă de un asemenea simț al individualității omenești, de o asemenea măiestrie în zugrăvirea portretului fizic și moral al diferitelor categorii de englezi din vremea sa, încît Chaucer apare, într-o vreme atît de legată încă de cultura evului mediu, drept un adevărat artist renascentist, un Boccaccio englez. Curînd însă se aud zăngăniri de arme: Anglia se îmbracă în zale pentru a-și menține posesiunile ei în Franța, pentru a impune pe tronul Angliei una din cele două familii rivale de pretendenți, pe York sau pe Lancaster. Cînd însă Henric VII, la sfîrșitul seco-

lului al XV-lea, reușește printr-o căsătorie fericită să pună capăt sîngerosului război civil și, în locul nobilimii decimate, înflorește o nouă clasă socială, care începe să dea o nouă menire Angliei, devenită, pînă la sfîrșitul veacului următor, cea mai mare putere navală și comercială a lumii, cultura se înapoiază către izvoarele Renașterii, către frecventarea poeților și gînditorilor antici și italieni. Întocmai ca de atîtea ori în istoria lumii, o țară care ajunge la nivelul dezvoltării sociale atins de o altă țară înaintea sa, se deschide influenței acesteia din urmă, se călăuzește după modelele ei, contractează o adevărată alianță ideologică cu cultura ei. Acesta este felul relațiilor care se stabilesc între Anglia și Italia după potolirea ultimei erupții medievale a războiului celor două roze. Un sol al umanismului italian, Cornelio Vitelli, apare în Anglia și devine profesor la Oxford. Universitatea oxfordiană devine centrul renumit al studiilor grecești; profesează aici William Grocyn, fost elev al lui Chalcondylas și al lui Angelo Poliziano. Un alt umanist englez, Linacrus, devine coaboratorul venețianului Aldus Manutius în pregătirea marii sale ediții din Aristotel ; John Colet călătorește în Italia, unde devine prietenul lui Pico della Mirandola și al lui Marsilio Ficino. Umanismul englez dobîndește o asemenea dezvoltare încît la începutul secolului al XVI-lea produce una din cele mai de seamă figuri ale întregului umanism european, pe Thomas Morus, prietenul lui Erasmus, autorul *Utopiei,* povestire de tipul romanelor utopice ale alexandrinismului, dar animată de năzuințele societății engleze ale vremii sale. În tot timpul primei jumătăți a secolului al XVI-lea, se înmulțesc traducerile din greci, din latini, din umaniștii moderni. Poeții originali îi urmează în drumurile umanismului, imită modelele italiene și franceze. Încă din vremea domniei lui Henric VIII și în jurul nefericitei lui soții, Ana Boleyn, se formează un grup de poeți sub influențe umaniste și italiene, uneori franceze. Thomas Wyatt scrie satire horațiene, sonete ca Petrarca, rondouri ca ale lui Clément Marot ; într-o poezie recomandă resemnarea lui Epictet. Henric Surrey traduce din Vergiliu, compune sonete petrarchiste, introduce pentametrul iambic, după modelul așa-

zișelor *versi sciolti* italienești. Curentul se intensifică sub domnia Elisabetei, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, devenită epoca înfloririi umanismului englez. Thomas Sackville, conte Dorset, vărul reginei, dă în *Oglinda Magistraților* o serie de monologuri ale unor personaje ilustre ale istoriei, inspirate de culegerea biografică a lui Boccaccio, *De casibus virorum illustrium.* John Lyly, secretarul lordului Oxford, tipul englezului italienizat al vremii, dă în *Euphues* un roman filozofic platonizant, apoi tragedii cu subiecte antice ca ale italienilor și creează stilul eufuistic care, prin întinsa folosință dată exprimării figurative și aluzive, jocurilor de cuvinte și paradoxurilor, reprezintă varianta engleză a manierismului în care sfîrșește Renașterea pe continent. Philipp Sidney, alt reprezentant al marii aristocrații engleze, favoritul Elisabetei, cunoaște pe Ronsard și scrie ca și acesta sonete dedicate unei mari iubiri ; compune vestita lui *Arcadie,* o pastorală în gustul celor scrise pe continent de Sannazaro, de Montemayor sau de aceea ulterioară a lui Honoré d'Urfé. Edmund Spenser dezvoltă un motiv al romanelor medievale cavalerești în *Regina Zînelor,* dar compune sonete platonizante, apoi *Imnuri către iubirea și frumusețea cerească,* în care inspirația platonică este evidentă.

Inițierea, ba chiar moda umanistă și italienizantă deveniseră atît de puternice și de întinse, încît Roger Ascham, reprezentantul pietății mai vechi, se plînge în *The Schoolmaster,* pe la mijlocul secolului al XVI-lea, că tinerii englezi reveniți din Italia au mai mult respect de *Trimfurile* lui Petrarca decît de *Cartea Genezei,* prețuiesc mai mult o povestire a lui Boccaccio decît una a *Bibliei* și tratatul *De officiis* al lui Cicero mai mult decît *Scrisorile* Sf. Pavel. Curentul progresa însă, fără posibilitate de oprire. Regina, ca și doamnele din înalta societate, citesc în original pe Cicero, pe Platon și pe Xenofon. Cînd ambasadorul Veneției pronunță, la curtea Angliei, discursul său de prezentare în limba latină, regina îi răspunde în grecește. Umanismul devine o modă, cu repercusiuni surprinzătoare în moravurile vremii. După știri din epocă, citate uneori, cînd regina vizita domeniile marilor nobili, îi ieșeau în față zeii

penați ai castelului pentru a o conduce către apartamentele sale, driade ieșeau din boschete pentru a o saluta, satiri se jucau pe peluze; Diana o întîmpina cînd pleca la vînătoare și Cupidon îi oferea săgeata lui de aur.

Cultura și atmosfera umanistă a secolului al XVI-lea englez, descrise adeseori în istoria și critica literară, sînt absolut evidente. Veacul nu era deci atît de „barbar", precum credea Voltaire. Și Shakespeare, în mijlocul acestui veac, nu putea fi un autor desprins cu totul de tradițiile umaniste ale Europei Occidentale, o explozie grandioasă a puterii de creație a naturii, cum a crezut Wieland și atîția alții în același timp. Este adevărat că inițierea umanistică în limbile clasice a lui Shakespeare s-a produs într-un timp destul de scurt, în intervalul celor vreo șapte ani cît a fost elevul așa-zisei *Grammar School,* la Stratford, unde se învăța latina, elemente de greacă, de franceză și italiană și se citeau autorii, mai ales cei latini. În oda compusă în cinstea memoriei prietenului său William Shakespeare, **Ben** Jonson a rezumat starea inițierii clasice a lui Shakespeare, scriind că acesta știa puțin latina și încă mai puțin greaca: *small Latin and less Greek.* Dar peste învățătura școlară a lui Shakespeare, s-au depus bogatele achiziții umaniste obținute prin variate lecturi clasice în limba engleză, prin cunoașterea poeților englezi umaniști ai epocii sale, prin frecventarea învățatelor cercuri aristocratice, în care poetul găsise un protector și un prieten în contele Southampton. Într-o fază a criticii shakespeariene, ulterioară aceleia descrise mai sus, s-a relevat tocmai întinderea și varietatea culturii lui Shakespeare. Astfel, în ale sale *Prelegeri asupra artei și literaturii dramatice,* din 1808, Aug. Wilhelm Schlegel a insistat asupra vastității culturii lui Shakespeare, îndatorate deopotrivă umanismului, izvoarelor istorice interne, observației naturii, meseriilor, tradițiilor și credințelor populare. Și, de unde secolul al XVIII-lea crezuse în ignoranța lui Shakespeare, epoca mai nouă a fost uimită tocmai de bogăția culturii sale, astfel încît, atunci cînd s-a pus problema paternității operei shakespeariene, unii istorici au crezut că o pot atribui, tocmai din pricina adîncimii și felurimii învățăturii manifestate de ea, lui

Bacon de Verulam, spiritul cel mai învățat al epocii. Ipoteza a fost, evident, înlăturată, iar știința lui Shakespeare n-a mai trebuit să fie altfel explicată decît prin puterea unei minți geniale de a cuprinde și de a introduce în sintezele sale întreaga cultură a unei epoci. Studiul izvoarelor, căruia istoria literară îi consacră astăzi silințe atît de stăruitoare, își propune o temă prea îngustă, deoarece dincolo de stabilirea unor locuri paralele între două opere succesive și independent de identificarea unor influențe precise, există fenomenul integrării unei culturi în toate operele geniale ale poeziei. Și altfel, după cum Dante dezvoltă în expresie poetică întreaga lume de gîndire a evului mediu și a scolasticii, după cum Balzac introduce în viziunea sa asupra societății franceze în epoca Restaurației și a regelui burghez toate elementele științelor istorice, sociale și biologice ale vremii sale, Shakespeare este poetul cel mai reprezentativ al Renașterii și al umanismului.

Caracterul renascentist și umanistic al operei shakespeariene poate fi urmărit în planul formelor, al motivelor și izvoarelor, al procedeelor de artă și al spiritului ei general. Aceste felurite planuri posedă, după metoda aplicată aici, însemnătăți deosebite, încît urmează să le tratez cu dezvoltări felurite după însemnătatea pe care mi se pare că le-o pot recunoaște.

Formele dramei shakespeariene sînt tragedia istorică și legendară, comedia de caracter, pastorala, feeria și basmul dramatic. Tragedia istorică apare, mai întîi, în Renașterea italiană. Într-un moment cînd umanismul dezvăluise marile izvoare istorice ale antichității cu mulțimea lor de caractere și fapte mărețe și grozave, s-au găsit și scriitori dispuși să le prezinte în tragedii. Începutul îl face, în 1515, Trissino cu tragedia *Sofonisbe,* care înfățișează soarta soției regelui Numidiei primindu-și moartea de la Massinissa, fostul ei logodnic, devenit acum dușmanul patriei sale. Faptele sînt narate în Titus Livius și din materia lor, Trissino compune o tragedie cu coruri, după modelul lui Sofocle și Euripide. Genul tragediei istorice află condiții particulare de dezvoltare dincolo de Alpi, cînd resentimente trezite de războaiele religioase aduc în Franța, la mijlocul secolului al

XVI-lea, interzicerea vechilor mistere. În acest moment se gîndesc poeţii să compună, după modelul lui Trissino, tragedii cu subiecte antice. Atunci scrie Jodelle *Cleopatra* sa. Alteori, poeţii compun tragedii cu subiecte împrumutate istoriei mai mult sau mai puţin îndepărtate a popoarelor moderne. Este cazul lui Giovanni Ruccelai, autorul *Rosamundei,* în care ni se înfăţişează o întîmplare din vremea longobarzilor, şi al lui Tasso, autorul lui *Torrismondo,* dramatizarea unui episod din istoria goţilor. În fine, uneori poeţii îşi găsesc subiectele lor în culegerile nuvelistice ale vremii, ca, de pildă, Giraldi în *Orbecche,* după o întîmplare narată de el însuşi mai înainte. Iată deci că rădăcinile tragediei istorice cu subiecte antice, naţionale sau nuvelistice, ale lui Shakespeare, de pildă *Iulius Caesar, Richard III* sau *Othello,* coboară pînă în Italia Renaşterii. Prin felul alegerii temelor sale, Shakespeare ne apare ca un poet renascentist.

Acelaşi este cazul comediilor lui Shakespeare. Multă vreme publicul Renaşterii s-a mulţumit numai cu comediile antice ale lui Plaut şi Terenţiu, prelucrate adeseori de autorii italieni. În unele cazuri, scriitorii au contaminat teme din ambii poeţi comici latini, ca, de pildă, Ariosto în *I Suppositi,* unde apare tipul lui Petrucchio, pe care Shakespeare îl va relua în *Scorpia îmblînzită.* În amintita comedie a lui Ariosto, ca şi în cele ale lui Machiavelli sau Aretino, apare şi comicul de caracter, adică acea specie în care faptele comice izvorăsc nu din hazardul situaţiilor, cum era mai întotdeauna cazul în vechea comedie, dar din caracterul personajelor. Un caracter atît de bine conturat ca cel al lui Fra Timoteo în *Mandragola* lui Machiavelli sau *Il Ipocrito* în comedia lui Aretino a devenit baza istorică a noii comedii de caracter, ilustrată de Shakespeare în *Nevestele vesele din Windsor,* în *Scorpia îmblînzită,* în *Cei doi tineri din Verona* şi altele. Comedia de caracter a lui Shakespeare n-ar fi fost posibilă fără temelia aşternută de poeţii italieni ai Renaşterii, încă din prima jumătate a secolului al XVI-lea. Deci, şi prin această parte a operei lui, Shakespeare ne apare ca un poet al Renaşterii.

În fine, a treia specie dramatică a acestei epoci a fost pastorala. Renaşterea cunoscuse, pînă la un moment dat, numai pastorala narativă, o dezvoltare a idilei antice, de pildă *Arcadia* lui Sannazzaro. La mijlocul secolului al XVI-lea, Agostino Beccari scrie şi face să se reprezinte prima dramă pastorală, *Il Sacrificio.* Genul culminează curînd cu *Aminta* lui Tasso, compunere graţioasă cu personaje nobile sau legendare, costumate în păstoriţe şi păstori îndrăgostiţi, angajate într-un conflict fără adîncime, repede rezolvat prin punerea de acord a amanţilor împăcaţi. Pastorala renascentistă a dat consecinţe importante în opera lui Shakespeare, ca, de pildă, în *Cum vă place,* dar cu o aprofundare superioară a situaţiilor, apoi şi în alte piese unde elementul pastoral joacă un rol mai mic sau mai mare, ca în *Visul unei nopţi de vară,* în *Povestire de iarnă,* în *Cymbeline,* în *Furtuna* şi în altele. Critica shakespeariană a arătat uneori că adevăratul aport original al marelui poet englez la lumea de forme dramatice a Renaşterii este feeria şi basmul, adică tocmai *Visul unei nopţi de vară* sau *Povestire de iarnă, Cymbeline* şi *Furtuna.* Dar, în afară de faptul că în toate aceste bucăţi elementul pastoral posedă o dezvoltare destul de mare, se poate face observaţia că şi în prototipurile mai vechi ale genului, de pildă în *Aminta* lui Tasso sau în *Pastor Fido* a lui Guarini, aspectul liric cunoaşte o asemenea extindere, încît nu este deloc nepotrivit a face să descindă şi feeria ca şi drama lirică shakespeariană din modelele stabilite de poeţii Renaşterii italiene. Originalitatea lui Shakespeare, una din cele mai puternice în întreaga literatură a lumii, nu stă deci în genurile cultivate de el, în cadrele formale ale creaţiei sale. Acestea au apărut în Renaşterea italiană şi se bucurau de o răspîndire europeană. Folosindu-le, Shakespeare ne apare ca un poet al Renaşterii. Este prima formă a apartenenţei marelui poet la epoca sa.

Acelaşi lucru se poate spune despre motivele şi izvoarele shakespeariene. Shakespeare este poetul unei epoci în care originalitatea motivului nu se bucură de preţuirea acordată acestuia mai tîrziu. Spectatorilor le plăcea mai degrabă să regăsească motive şi figuri cunos-

cute așa cum ascultătorilor de basme din toate epocile le-a plăcut regăsirea acelorași eroi, a lui Făt-Frumos sau a Ilenii Cosînzenii, salutați ca niște vechi cunoștințe. Întocmai ca Ariosto, ca Rabelais sau Cervantes, Shakespeare folosește deci întreaga lume de motive a trecutului. Temele principale sau episodice ale dramelor sale sînt împrumutate deci dintr-un mare număr de izvoare: vechile cronici engleze, folclorul creației dramatice și epice engleze ceva mai vechi, dar și izvoarele umanistice, adică literaturile antice și acele ale Renașterii în țările romanice. Astfel, în *Comedia erorilor* este reluat motivul confuziei între doi frați gemeni din *Menaechmi* lui Plaut. În *Cei doi tineri din Verona*, critica a identificat episoade inspirate din pastorala lui Montemayor, *Diana*, de pildă episodul travestirii eroinei pentru a-și putea urmări iubitul și al rătăcirii celor doi amanți într-o pădure. Grozăviile unor episoade din *Titus Andronicus*, ca, de pildă, tăierea mîinilor și limbii fiicei lui Titus de către teribilul Aaron, a putut fi inspirată de povestirea Philomelei din *Metamorfozele* lui Ovidiu, după cum caracterul scelerat, în orgoliul său, al lui Titus amintește neapărat de *Hercules furens* al lui Seneca. *Romeo și Julieta* dramatizează o întîmplare povestită de nuveliștii italieni, de Masuccio din Salerno, de Luigi da Porta și de Bandello, transmisă prin prelucrarea franceză a lui Pierre Boisteau din *Histores tragiques*, prelucrare care inspirase și alte drame și narațiuni engleze, înaintea lui Shakespeare. Întîmplarea lui Othello provine dintr-o nuvelă a venețianului Cinthio. Dramele romane, *Iulius Caesar, Antoniu și Cleopatra* și *Coriolan*, împrumută subiectele lor din *Viețile paralele* ale lui Plutarh, pe care Shakespeare le citise în traducerea engleză a lui Thomas North, făcută după versiunea franceză a lui Amyot. *Timon din Atena* era cunoscut din *Viața lui Antoniu* a lui Plutarh și dintr-un dialog al lui Lucian, netradus în englezește încă în epoca elisabetană, dar ale cărui ecouri pot fi identificate în mai multe scrieri ale aceleiași vremi. N-am putut da decît puține izvoare din numeroasele stabilite de critică și care aduc dovada incontestabilă a participării lui Shakespeare la întreaga cultură a Renașterii și a umanismului.

Mai mult însă decît prin genurile dramatice cultivate sau decît prin motivele și izvoarele sale, caracterul renascentist al operei lui Shakespeare se vădește în scopul pe care pare a-l da literaturii. Încercînd o foarte largă generalizare asupra producției literare în epoca anterioară Renașterii, mi se pare că scopul ei a fost mai mult să dea un aliment imaginației decît cunoașterii, să amuze mai mult decît să instruiască. Facem această generalizare cu deplina conștiință că o idee atît de generală s-ar putea să nu subsumeze toate faptele. Dar dacă mă întreb pentru care motive scriau vechii noștri povestitori, mi se pare că s-ar putea afirma că scopul lor era să intereseze pe ascultători sau pe cititori prin caracterul rar, neașteptat și extraordinar al faptelor povestite. Autorii eposurilor medievale și ale romanelor cavalerești nu ocupau o poziție mult deosebită de aceea a povestitorilor populari, adică a acelora care debitează unui public adunat într-o șezătoare întîmplările de necrezut ale unui erou iubit. Fiecare din noi a făcut această experiență cel puțin în anii copilăriei, cînd ascultam din gura unei persoane mai bătrîne, depozitară a vechilor basme, povestirea faptelor eroice și minunate ale unui erou simpatic prin tinerețea, prin forța, prin curajul și prin priceperea lui, capabil să asigure victoria cauzei lui bune împotriva unor adversari brutali sau a unor uneltitori vicleni, vrednici de ură. Ascultătorii basmelor populare nu descoperă aspecte necunoscute ale omului, nu pătrund în regiunea mai adîncă a jocului motivelor în sufletul omenesc, nu se bucură pentru că ajung a cunoaște pe om în chip mai profund, ci pentru că urmăresc înlănțuirea plină de surprize a faptelor, delectabilă pentru imaginație. Cu acest fel de interes urmărim însă nu numai basmele populare, dar și poemele eroice sau romanele cavalerești ale evului mediu. Întîmplările lui Roland, ale lui Siegfried, ale lui Igor, ale regelui Arthur și ale cavalerilor săi și, pînă mai tîrziu, aventurile lui Amadis, nu s-au adresat altei părți a sufletului și n-au provocat o altă atitudine din partea publicului lor decît aceea a ascultătorilor de basme. Înrudit cu interesul epic

a fost și acela dăruit producției dramatice, deși în misterele și moralitățile medievale se poate semnala și intenția autorilor de a întări credința și de a transmite bunele precepte morale. Nimeni dintre spectatorii teatrului medieval nu făcea însă o descoperire morală, nu cîștiga o nouă perspectivă etică, necunoscută din predicile de amvon. Ceea ce era mai ales interesant pentru acești spectatori era regăsirea episoadelor atît de mișcătoare ale legendelor sacre sau pe acele ale omului bogat în lumea lui de zădărnicii etc.

Într-o lucrare relativ recentă, *Literatura europeană și evul mediu latin*, istoricul literar german E. R. Curtius amintește vechea doctrină a lui Quintilian, după care scopul retoricii este *să învețe, să miște și să delecteze (docere, movere, delectare)*, al poeziei însă numai acesta din urmă, *simpla delectare (solam voluptatem)*. Curtius urmărește transmiterea acestei idei în evul mediu. Poezia ca delectare a fost o categorie constitutivă în literatura medievală ; dar dacă nu se poate contesta nici intenția acesteia de a mișca și de a transmite învățături morale, de pildă în teatru sau în producția didactică, nu este mai puțin adevărat că aceste învățături nu îmbogățeau fondul de maxime propagate de biserică și de școală, și, în genere, unanim cunoscute.

Este necesar să cunoaștem aceste împrejurări, pentru a înțelege bine ce a adus nou Renașterea în literatură. Încă din zorile ei, *Divina Comedie* a lui Dante aduce revelații extraordinare asupra sufletului omenesc, asupra pasiunilor, asupra prăbușirilor și înălțărilor lui, într-un fel pentru care nu putem cita nici o analogie în toată literatura narativă anterioară. Din acest moment, poezia nu este numai aliment al imaginației ; ea devine acum instrument de cunoaștere a sufletului omenesc și a societății. Un nou fel al intersului literar însoțește de aci înainte, prin felul în care înfățișează mecanismul sentimentelor omenești, nuvelistica italiană, poemele eroicomice, pastoralele, comediile de caracter, noul roman. Întreagă această producție, ilustrată de Boccaccio, de Ariosto, de Rabelais sau de Cervantes, se deosebește de toată literatura anterioară, de literatura evului mediu, printr-o cunoaștere mai adîncă a omului,

prin mulțimea ei de obervații asupra sufletului individual și a societății, incomparabil mai întinse.

Drama shakespeariană apare în cîmpul acestei revoluții literare. Niciodată, de cînd scriitorii începuseră să scrie teatru, nu se aruncaseră sonde atît de adînci în sufletul omenesc. Shakespeare pricepe omul din bazele lui somatice. Trăsăturile corporale, temperamentele fizice devin elemente ale caracterelor și, din acestea, decurge acțiunea dramelor. Conjurația lui Brutus și Cassius, în *Iulius Caesar*, este un fapt al vechii aristocrații senatoriale împotriva dictaturii șefului partidului popular, dar această conjurație este sprijinită de temperamentele celor doi conjurați, de melancolia lui Brutus, de irascibilitatea lui Cassius, om uscățiv, concentrat și amar. Faptele de groază ale lui Richard III provin din diformitatea lui corporală și din resentimentele pe care aceasta le trezește în sufletul lui. Shakespeare pricepe, ca nimeni altul înainte, întreaga complexitate psihică, îmbinarea notelor contradictorii în același caracter, ca, de pildă, cruzimea bestială, înaltul simț cavaleresc al onoarei și iubirea cea mai delicată în *Othello*, ura nestinsă și tandrețea paternă în *Shylock*. Toți poeții trecutului zugrăviseră caractere unitare, structuri dominate de o singură pasiune. Shakespeare prezintă omul interior devastat de lupta tendințelor lui contradictorii. Această împrejurare îi permite să zugrăvească nu numai omul static, același în toate manifestările sale, dar caractere în devenire, evoluînd între poli opuși, ca Timon, care de la extrema bonomie și generozitate ajunge la mizantropia cea mai neagră. Adîncă și fără precedent este la Shakespeare intuiția filiațiilor și afinităților între caracterele aceleiași familii, ca în *Regele Lear*, unde fiecare din fiicele acestuia, Gonerill și Regan pe de o parte, Cordelia pe de alta, întrupează cîte unul din aspectele firii tatălui : orgoliul lui abuziv de mare feudal, adîncimea simțirii lui umane, căreia i se limpezește pînă la urmă soarta plină de suferință a mulțimilor omenești. Poetul știe să urmărească alternanța motivelor, felul uimitor al succesiunii lor, ca, de pildă, în scena certei dintre Brutus și Cassius (*Iulius Caesar*, IV, 3), unde mînia urcă pînă la paroxism, dar cade apoi, se istovește prin

excesul ei și se transformă în înduioșare, în iubire prietenească. Marele psiholog cunoaște multiplicitatea de planuri ale structurii morale a omului și invazia spre suprafață a celor mai adînci dintre acestea ; voința de putere a lui Macbeth, evocată din străfunduri, devenită conștientă de sine, apoi obsedantă, tiranică și devastatoare. Observația poetului se oprește, uneori, în fața aspectelor crepusculare ale conștiinței : cunoaște fenomenul sugestiei, vorba aruncată în treacăt lui Brutus și care prinde rădăcini în cugetul lui, trezindu-i ambiția, simțul răspunderii istorice ; cunoaște și descrie visul, delirul, halucinația și nebunia. Zadarnic am căuta, în întregul trecut al literaturii, o materie de observații asupra omului, la fel de bogată, exactă și adîncă cum este aceea a caracterelor lui Shakespeare. Poetul englez rămîne cel mai mare psiholog al literaturii universale, pînă la acela care îi seamănă mai mult prin puterea lui scormonitoare, prin raza de lumină aruncată asupra laturilor ascunse și contradictorii ale sufletului : Dostoievski. Dar lucrul n-ar fi devenit posibil fără marea faptă care a dat un nou scop literaturii în Renaștere, transformînd-o într-un instrument de investigație și cercetare a omului. Vastitatea și profunzimea cunoașterilor lui Shakespeare constituie manifestarea unui poet al Renașterii, a celui mai însemnat din această epocă.

Îl unește, în fine, pe Shakespeare cu epoca sa înțelegerea filozofică a vieții. Sensul spiritual-istoric al acestei epoci a fost acela de a înlocui vechea perspectivă teologică asupra lumii cu una formată în reflecția filozofică și în cercetarea științifică. Cultura spirituală a lumii a fost condusă veacuri de-a rîndul de biserică și de învățătura ei. Începînd însă din secolul al XV-lea și, mai întîi, în Italia, apare tipul unui cugetător liber, care își extrage îndemnurile din libera speculație a filozofilor antici, substituie autorității cercetarea și pe aceasta o duce pînă la punctul în care poate înlocui vechea imagine a universului cu una nouă, pusă de acord cu datele observației : descoperă simțul critic în comparația vechilor manuscrise, dintre care știe să aleagă pe cele autentice, aplică această metodă chiar textelor sacre, garantate de biserică. Figurile reprezentative ale acestei vremi sînt

Copernic, Giordano Bruno, Lorenzo Valla, Galileo Galilei, Montaigne și Lodovico Vives. Shakespeare aparține aceleiași linii a cugetării descătușate, în rebeliune față de dogmatismul anterior. S-au grupat uneori locurile din dramele lui Shakespeare care ar putea reface doctrina filozofică a poetului, deși într-o creație obiectivă, cum este drama, ideile nu sînt ale poetului, ci ale personajelor lui. Totuși, cînd expresia acestor idei apare în împrejurări cînd personajele aruncă priviri larg cuprinzătoare asupra vieții, nu putem să nu auzim în ele glasul însuși al poetului, mai ales dacă ele nu sînt contrazise și echilibrate de alte idei. S-a arătat astfel că mai toată materia de reflecție a dramelor shakespeariene, mai ales în epoca medie a creației poetului, reprezintă punctele de vedere ale unui scepticism radical, uneori ale unui nihilism deznădăjduit, care nu recunoaște nici o lege morală în lume. „Viața este o poveste istorisită de un idiot, fără nici un sens", reflectează Macbeth (V, 1) cînd primește vestea morții reginei. Nu poate vorbi așa decît un om care a pierdut orice credință, cineva care se găsește în paroxismul crizei morale. Putem oare nădăjdui o restabilire a echilibrului moral al lumii în viața de dincolo de moarte ? Nu știm însă nimic despre ce se întîmplă după aceasta și numai nesiguranța noastră cu privire la tărîmurile din care nimeni nu s-a întors prelungește existența mizerabilă a omului (*Hamlet*, III, 1). Astfel de reflecții într-o operă poetică ar fi fost cu neputință, în Anglia, cu un secol mai devreme. Prezența lor în operele lui Shakespeare se explică prin valul de ateism care se revarsă asupra Angliei, la sfîrșitul secolului al XVI-lea, ca o expresie a luptelor împotriva catolicismului și a unora din influențele materialismului mecanicist, în felul lui Pomponatius, absorbite în aceste împrejurări. Raționalismul filozofic, într-o primă formă a luptei lui antidogmatice, cunoaște astfel de manifestări nihiliste. Pînă cînd să recunoască o altă ordine și semnificație a lumii, revelate de rațiune, lupta antidogmatică împotriva vechilor credințe tăgăduiește orice ordine și orice semnificație. Momentul acesta poate fi identificat într-unele din dramele lui Shakespeare.

Apare apoi un scepticism mai blînd, care nu deznădăjduiește, dar care rămîne agnostic. Nu putem cunoaște nimic, fiindcă nu putem ieși din individualitatea noastră. Orice cunoaștere se formează în raport cu felul intereselor, al dispozițiilor, al pasiunilor noastre. Din această pricină se ivește extrema varietate a opiniilor, a gusturilor, a legilor, a moravurilor omenești. Este momentul reprezentat de scepticismul lui Montaigne. Opera acestuia, tradusă în englezește de Florio, era citită în cercul prietenilor lui Shakespeare și, cu siguranță, de acesta însuși. Critica a stabilit diferite locuri paralele între dramele lui Shakespeare și *Essais*-urile lui Montaigne, recunoscute astfel ca niște izvoare ale celor dintîi. Cînd în scena dintre Hamlet și prietenii săi, Rosenkranz și Guildenstern, aceștia refuză, din prudență curteană, să se asocieze observației că „Danemarca este o închisoare", Hamlet le răspunde: „Atunci nu este pentru voi: pentru că, în fond, nici un lucru nu este bun sau rău; gîndirea noastră îl face de un fel sau altul. Pentru mine este o închisoare." S-a pus în paralelism această reflecție a lui Hamlet cu aceea a lui Montaigne (în *Essais,* I, XI): „Ceea ce numim rău sau suferință nu este nici rău nici suferință; numai reprezentarea noastră le dă această calitate". Reflecția lui Hamlet este deci tipic montaigniană. Cînd Hamlet cugetă cu melancolie la soarta stăpînitorilor, deopotrivă cu a celor mai umili cerșetori, în momentul cînd, prin moarte, intră deopotrivă în ciclul material al naturii, în gura eroului lui Shakespeare apare o figură de stil împrumutată lui Montaigne. „Regele gras și cerșetorul slab sînt numai două mîncări (pentru viermi); două feluri pentru o singură masă", spune Hamlet (IV, 3), ca și Montaigne: „Inima și trupul unui mare împărat triumfător, iată dejunul unui mic vierme" *(Essais,* II, 12). Nu vom reproduce toate textele paralele ale lui Shakespeare și Montaigne. Critica a obținut de mult dovada ecourilor filozofului francez în operele lui Shakespeare. Scepticismul acestuia, format în practicarea izvoarelor amintite sau pe orice altă cale, este un alt aspect al unei gîndiri descătușate, dar care n-a atins încă terenul unor noi certitudini filozofice și morale.

Dar dacă nu putem cunoaște nimic, dacă despre lucruri știm numai cum ne apar, nu cum sînt ele în realitate, nu cumva viața este o iluzie inconsistentă, ceva ca un vis sau ca o reprezentație de teatru? Poate că moartea nu este altceva decît trecerea dintr-un somn în altul. „Numai teama de visurile care ne pot apărea, atunci cînd lepădăm apăsarea pămîntului, ne silește să rămînem liniștiți și să lăsăm mizeria să îmbătrînească" *(Hamlet,* III, 1). În *Cum vă place* (II, 7), Ducele, care și-a pierdut tronul și trăiește acum în pădurea Ardenilor, reflectează cu melancolie la jocul oamenilor pe marele teatru al lumii. Jacques melancolicul îl confirmă: „da, lumea întreagă este doar o scenă". În *Visul unei nopți de vară,* personajele stau sub vraja lui Puck, care le-a încurcat mințile și le face să se înșele asupra obiectului iubirii lor, pe care îl percep, dealtfel, cu deplină înșelare: frumoasa Titania găsește încîntător și îmbrățișează cu foc un ins cu cap de măgar. Nu cumva sîntem tot timpul prada unor astfel de iluzii? În *Scorpia îmblînzită,* un biet bețiv, Sly, este transportat, în timpul somnului, în palatul unui duce și este făcut să creadă, la deșteptare, că el este ducele și că i se cuvin semnele de respect și răsfățurile cu care este înconjurat. În *Regele Lear,* Edgar îl face să creadă pe bietul tată orb, făcîndu-l să alunece de pe o piatră, că a căzut de pe stîncile înalte de la Doover. Imaginația se substituie tot timpul realității. În *Furtuna,* Prospero pune la cale, prin arta lui vrăjitorească, o mascaradă a spiritelor aeriene, pe care apoi o risipește. La fel se întîmplă, reflectează Prospero, cu viața întregii lumi: „Sîntem făcuți din aceeași stofă ca visele noastre și scurta noastră viață este înconjurată de somn" *(Furtuna, IV,* 1). Comparația vieții cu teatrul și cu visul a fost un motiv literar care, apărut în antichitate, a cunoscut o întinsă difuziune în Renaștere. Istoricul acestui motiv a fost făcut de mai multe ori și eu însumi am consacrat o scurtă cercetare temei *lumea ca teatru.* Faptul că aceste motive revin atît de des în Renaștere, la Marsilio Ficino, la Erasmus, la Vives, pînă să găsească mari întrupări literare la Shakespeare și la Calderon, se explică prin același scepticism care se instalează în gîndirea Renașterii atunci cînd reflecția filo-

zofică, înlocuind vechile dogme ale bisericii, produce o criză a tuturor certitudinilor, sentimentul iluzionismului universal.

A rămas oare Shakespeare totdeauna la pozițiile scepticismului? Gîndirea filozofică liberă, marea cucerire a Renașterii, nu i-a oferit niciodată terenul solid al unor certitudini? Ca atîtea alte mari spirite ale Renașterii, nutrite în înțelepciunea antichității, Shakespeare întrevede posibilitatea unei reforme a omului și a societății, prin apropierea lor de norma naturii. În *Furtuna* (II, 7), Gonzalo crede în posibilitatea altei lumi, liberă de egoismul societății din timpul său: „fără bogății și sărăcie, fără servitori, fără contracte și moștenire, fără împărțiri ale pămîntului, fără arătătoare de drumuri, fără cîmpii cultivate și fără podgorii, fără grîu, vin, ulei, metale și fără meșteșuguri“: omul revenit la starea de natură. A fost semnalat un pasaj din Montaigne *(Essais,* I, 30) care cuprinde aceeași evocare în aceleași forme, cu aceleași cuvinte. Este una din utopiile atît de frecvente în Renaștere, deopotrivă cu acele ale lui Thomas Morus, Campanella, Bacon. Interesant este la Shakespeare nu conținutul utopiei sale, ci îndemnul de a fantaza utopic, ca o expresie a dorinței de reforme atît de caracteristică pentru cultura critică a timpului. Pînă să se lumineze o altă lume, pusă de acord cu rațiunea omului, poetul întrevede un om regenerat prin viața în mijlocul naturii, departe de fastul și crimele curților. Este în *Cymbeline,* cazul fraților Belarius și Guiderius, crescuți în pustietate și care au devenit oameni drepți, puri, viteji și iubitori de oameni. Shakespeare afirmă deci posibilitatea reformei omului în adîncime, dar pentru aceasta nu poate recomanda altceva decît retragerea din corupta societate a timpului său, ceea ce, dealtfel, nu era o soluție pentru că lăsa neatinsă vechea orînduire a societății, care putea trăi netulburată mai departe, alături de solitarul regenerat prin natură. Tipul omenesc pe care poetul îl prețuiește mai mult, pentru că de el se pot lega speranțele lui cele mai bune, nu mai este cavalerul, omul de arme, personajul reprezentativ al feudalității. Întocmai ca Ariosto și Cervantes, Shakespeare înfățișează o dată pe omul feudal în versiunea lui ultimă, degenerată și caricaturală. Este Falstaff, aventurier al cîmpurilor de bătaie, pe care îndrăznim să-l comparăm cu Orlando și cu Don Quijote numai pentru că poetul lui manifestă aceeași atitudine critică față de idealurile cavalerismului, evidentă și la Ariosto și la Cervantes. Figura umană pe care Shakespeare o prețuiește mai mult este cugetătorul Prospero al *Furtunii,* magician ca atîția oameni ai Renașterii, dar care în cele din urmă renunță la practicile magiei și, hotărît să nu mai folosească decît puterile minții și inimii lui, liberează pe Ariel, slujitorul lui supranatural. Sufletul lui Prospero s-a înălțat, nu mai cunoaște ura împotriva vechilor lui persecutori, nu mai folosește împotrivă-le vrăjtoriile lui și, purificat prin suferință și prin cugetare, adresează lui Alonso, regele Neapolelui, îndemnul care aduce concluzia tuturor experiențelor lui: „Gîndește binele și fii senin!“ (V, 1), un îndemn care ar fi putut să fie pronunțat de mulți alți umaniști ai Renașterii.

Cîștigul cel mai de seamă al liberei cugetări shakespeariene este însă adîncimea cunoașterii omului în opera sa. Jakob Burckhardt, istoricul Renașterii, a exclamat odată: „Închipuiască-și cineva ce ar fi devenit Shakespeare sub un vicerege spaniol sau în vecinătatea sfîntului Oficiu la Roma sau închipuiască-și-l în propria lui țară, cîțiva ani mai tîrziu, în epoca Revoluției engleze“. Acest efort al închipuirii cerut de Burckhardt ne duce la concluzia că, în acele momente, Shakespeare n-ar fi fost Shakespeare. Poziția spirituală a acestuia a fost determinată de acel moment unic în care, prin ivirea anglicanismului, catolicismul își pierduse pozițiile, în timp ce puritanismul nu și le cîștigase încă. În acest moment de relative libertăți spirituale a putut să se dezvolte un spirit cu lărgimea orizontului și cu profunzimea intuițiilor morale ale lui Shakespeare. Și această pătrundere atît de scormonitoare în sufletul omenesc, această vastitate și adîncime a cunoașterilor lui morale poartă în ele mesajul cel mai important al poetului. Prin Shakespeare, toate națiunile care s-au deschis influenței operei lui, întreaga omenire a devenit mai lucidă, mai clară și mai

adîncă în înţelegerea omului. Cunoaşterea mecanismului pasiunilor, a tuturor motivelor active în sufletul omenesc şi a diferenţierilor individuale ale acestuia, au făcut progrese enorme prin drama shakespeariană. Luciditatea morală superioară aduce neapărat o dezvoltare a simpatiei umane. Răutatea este adeseori un efect al îngustimii minţii, după cum iubirea de oameni activă creşte din lărgimea de orizont a omului luminat, din puterea pătrunderii lui în sufletul semenului. Acest suflu al unei înţelegeri superioare adie prin toată opera lui Shakespeare şi transmite cititorului şi spectatorului îndemnuri către comprehensiune şi bunătate. Recunoaştem aici mesajul suprem al lui Shakespeare, un mesaj făcut posibil prin orientările de cultură ale Renaşterii, aduse de el, de marele poet, la forma înfloririi lor supreme.

Shakespeare este un poet al Renaşterii prin tematica operei lui, prin motivele şi izvoarele folosite, prin noul rol dat literaturii, prin libertatea lui spirituală. Astăzi, el ne apare şi drept cel mai mare poet al acestei epoci, nu numai fiindcă nimeni nu-l depăşeşte în comprehensiunea umană, dar fiindcă nici un alt poet al aceleiaşi vremi nu păstrează actualitatea lui. Ariosto şi Tasso, Rabelais şi Cervantes au fost desigur mari poeţi. Idila şi umorismul lui Ariosto, melancolia şi suavitatea lui Tasso, vigoarea veseliei lui Rabelais, idealismul moral al lui Cervantes sînt trăsături care ne vorbesc adînc şi ne subjugă în operele tuturor acestora. Shakespeare întruneşte aproape toate aceste trăsături şi le adaugă ceva. Găsim în dramele lui idila cea mai delicată, în scene ca acele din *Cum vă place,* din *Povestirea de iarnă* sau din *Furtuna.* Suavitatea poetică aplică pecetea ei pe creaţii ca *Romeo şi Julieta* sau *Visul unei nopţi de vară.* Tonul melancoliei celei mai pătrunzătoare se degajează din figuri ca Jacques, ca Hamlet, ca Brutus. Comicul viguros în Falstaff şi Petrucchio nu este întru nimic mai prejos aceluia al lui Panurge sau al Fratelui Jean al lui Rabelais. Numai idealismul moral al lui Quijote rămîne ca un pisc solitar, fără asemănare. Dar nici Ariosto, nici Tasso, nici Rabelais, nici Cervantes n-au creat figuri tragice ca Regele Lear, ca Othello, ca lady Macbeth. Tragismul ar fi lipsit Renaşterii dacă n-ar fi existat

poeţii englezi ai secolului al XVI-lea şi, în fruntea tuturor, Shakespeare. Apoi toţi ceilalţi mari scriitori ai Renaşterii nu-l ajung pe acesta în ceea ce am încercat a arăta aici în atîtea feluri : cunoaşterea lui de oameni. Din această pricină toate celelalte mari opere ale Renaşterii *datează,* apar oarecum limitate în influenţa lor asupra noastră, în timp ce Shakespeare este purtat victorios către noi prin comprehensiunea lui umană. Şi fiindcă, ieşit din toată munca de cultură a secolelor umanismului, Shakespeare întruneşte în sine toate firele poetice ale vremii sale şi le încunună prin cunoaştere şi omenie, cred că-l putem numi cel mai mare poet al Renaşterii.

1958

CERVANTES

Ne vom ocupa de un om și de o carte care a văzut lumina zilei cu mai multe sute de ani înaintea noastră și a căror soartă, deopotrivă tragică și măreață, expusă celor mai adînci nenorociri și înălțării celei mai sublime, umple pe cunoscătorul lor de uimire, de dragoste și admirație și încarcă fruntea lui cu gîndurile cele mai grele și cu învățăturile cele mai umane.

Omul este Miguel de Cervantes Saavedra și cartea sa, principala sa carte, *Don Quijote,* primul roman modern. Cînd reflectăm la vechile lor împrejurări, ceea ce ne surprinde mai întîi este afinitatea destinului lor. Viața omului și a cărții sale prezintă ciudate asemănări. Rareori biografia unui scriitor a fost bîntuită de mai multe și mai variate dezastre; rareori existența în timp a unei cărți a fost supusă atentatelor mai numeroase ale pirateriei literare, ale falsificării și răstălmăcirii. Dar rareori, din multele încercări ale vieții, s-a degajat o figură atît de reprezentativă pentru timpul său și, în puține alte împrejurări, o carte care a călătorit în lume, în condiții atît de vitrege, a izbutit să impună un mit uman cu o semnificație mai generală.

Viața lui Don Miguel de Cervantes Saavedra a fost adeseori povestită după izvoarele contemporane care nu sînt foarte numeroase, dar sînt suficiente pentru a ne arăta cum se putea constitui o viață de om pe la mijlocul veacului al XVI-lea, în Spania, cînd soarele lui Carol Quintul, regele Spaniei și împăratul Germaniei, lumina întinsele lui posesiuni în Europa și America, dar nu apunea niciodată. Epoca lui Carol Quintul a fost una din cele mai agitate ale întregii istorii moderne. Luptîndu-se cu Franța lui Francisc I și cu Turcia lui Soliman II, Carol Quintul a fost contemporanul acelor mari evenimente care se petrec în Germania în primele decenii ale secolului al XVI-lea: mișcarea religioasă a lui Martin Luther care, prin loviturile pe care le dă bisericii catolice, atacă însuși principiul moral și aliatul ideologic cel mai puternic al vechii orînduiri feudale. Biserica romană încearcă să se reorganizeze și să-și recîștige puterea în fața asaltului diferitelor burghezii naționale și a principilor teritoriali, impacienți deopotrivă față de jugul pe care îl impunea primul și cel mai puternic feudal al Europei apusene și centrale, împăratul Germaniei. Începe perioada Contrareformei, pusă la cale de Conciliul din Trento. Armata iezuiților pornește în lume pentru a acapara guvernele și a influența spiritele în sensul doctrinei amenințate. Spania se așează în fruntea acestei mișcări. Cînd Carol Quintul depune funcțiunile sale, în 1555, fiul și urmașul său, Filip II, devine „soldatul lui Cristos". Mîna lui apasă greu în Țările-de-Jos revoltate. Susține Liga catolică în Franța. Dispută otomanilor puterea în bazinul Mării Mediterane și se încunună cu o biruință răsunătoare. Căsătoria lui cu Maria Catolica, regina Angliei, naște la un moment dat speranța că Anglia rebelă va fi readusă pe căile părăsite, odată cu reforma anglicană a lui Henric VIII. Dar cînd fiica acestuia, Elisabeta, devenită regina Angliei, continuă politica de independență religioasă și de expansiune maritimă și comercială a predecesorilor ei din casa Tudorilor, „soldatul lui Cristos" crede la un moment dat că a sosit momentul pedepsirii exemplare a Angliei execrate. *Invincibile armada* pornește către țărmurile Albionului, hotărîtă să umilească erezia și să distrugă flota care ataca mereu coastele Spaniei și ale posesiunilor ei și îi intercepta galioanele încărcate cu aurul și argintul Americii, pentru a le conduce în propriile ei porturi. O furtună neașteptată distruge sau risipește partea cea mai însemnată a *Invincibilei armada.* O medalie bătută în

Anglia comemorează evenimentul: *Adflavit Deus et dissipati sunt* (Dumnezeu a suflat și i-a risipit). Anglia burgheză și puritană putea crede acum că Dumnezeu a trecut în tabăra reformaților de toate categoriile. Între zidurile sinistre ale Escurialului, Filip II se lăsa în voia sumbrei lui melancolii. Niciodată Spania nu se înălțase mai sus și nu căzuse mai adînc. De pe întinsul imperiu în care soarele nu apunea niciodată, se adunau, în porturile și orașele Spaniei, o asemenea cantitate de metale prețioase, încît țara amenința să se înăbușe literarmente în propria ei bogăție. Creșterea fără precedent a prețurilor ruinează categorii întregi ale populației, pe țărani, pe micii proprietari de pămînt. Foamea este acum simțirea care urmărește mai statornic pe omul spaniol, după cum o dovedesc nenumăratele exprimări în acest sens ale literaturii vremii. Foamea este tema mai deseori reluată în narațiunile sau comediile vremii. Dar numai foamea? Alături de foame, se poate urmări tema *onoarei*, sentimentul extraordinar de exigent al demnității, dar nu al aceleia legate de ființa morală a oricărui om, așa cum s-a format prin contribuția filozofilor antici și moderni, ci a unei demnități legate de vechimea și distincția seminției rămasă neamestecată în decursul unei conviețuiri de șapte sau opt ori seculară cu rasa străină a maurilor, foarte sensibilă la orice formă a ofensei și gata s-o respingă cu mînie, extrem de scrupuloasă în împlinirea tuturor îndatoririlor care decurgeau din legăturile vasalului nobil cu suzeranul său feudal. Un misticism aprins scălda această lume spaniolă a Contrareformei. Pictorii vremii, un Velázquez, un Zurbarán, un Murillo au figurat-o adeseori. Iată pe *granzii* de Spania sau pe membrii casei habsburgice domnitoare, în portretistica genială a lui Velázquez, cu figurile lor impenetrabile, pecetluite de cel mai teribil orgoliu pe care l-a încercat vreodată o ființă omenească, minate de paloarea de fildeș a sîngelui celui mai sărac. Alături stă chipul consumat al călugărului lui Zurbarán, contemplînd în craniul pe care-l țin mîinile lui diafane testimoniul grozav al nimicniciei omenești. Fecioara Maria este înălțată într-o altă imagine, de către ceata ei de îngeri, într-un vîrtej de roze și crini. Dar copilul zdrențăros al lui Murillo, mîncînd ciorchinul lui de struguri negri, înseamnă, alături de *grandezza* și misticismul clasei stăpînitoare, reacțiunea populară, expresia unei vitalități care umpluse pămîntul cu zăngănitul ei de arme, împinsese pe toate mările și oceanele globului corăbiile ei, dăruise coroanei spaniole, prin crunta silnicie a conchistadorilor, un continent imens și întemeiase noi națiuni numeroase pe cîmpiile nesfîrșite și în văile prăpăstioase ale celor două Americi.

Dacă ne întoarcem privirile către literatura vremii, întîmpinăm aceleași contraste izbitoare din care se compune lumea Contrareformei spaniole. Spania multelor războaie ale lui Carol Quintul și Filip II este ultima țară care se mai pasionează pentru vechea literatură a romanelor cavalerești, pentru aventurile lui Palmerin, dar mai ales pentru acele ale lui Amadis de Gaula, așa-zisul *donzel del mar*, copilul de spiță nobilă părăsit în undele mării și care crește ca cel mai intrepid cavaler, iubește pe frumoasa prințesă Oriana și, pentru a merita dragostea ei, uimește universul cu faptele-i de vitejie, se retrage în pustietatea munților, ca Beltenebros, cînd între el și Oriana se ivește o neînțelegere, dar găsește, în fine, căile unirii în fericire, cînd echivocul nașterii sale se lămurește în sfîrșit.

Nobilimea curților și a castelelor se pasiona pentru romanul pastoral, importat din Italia Renașterii, dar producînd aici, în Spania, capodopera ei mai mult citită și mai des imitată, *Diana* lui Montemayor, povestirea fără adevăr psihologic în figurile și situațiile ei, dar nu lipsită de un lirism grațios, despre iubirile păstoriței Diana și ale păstorului Delio, dezvoltate în nesfîrșite peripeții și rezolvate în cele din urmă prin unirea mereu amînată a eroilor. Dar alături de această literatură, îndepărtată de viața reală, în care își afla desfătările ei imaginația unei clase oțioase, curioase de mișcările sufletești ale dragostei curate, viața populară produce alte multe opere, printre care Spania veacului al XVI-lea trece, de fapt, în fruntea întregii mișcări literare a Europei apusene. Este mai întîi romanul *picaresc*, al cărui model este fixat de Lazarillo de Tormes, povestirea nenorocitului copil vagabond, chinuit mereu de foamea lui,

dar care crește în șiretenie și putere de observație și cunoaște, în cursul unei existențe cu multe schimbări de decor, întreaga viață a Spaniei, cu confreriile ei de vagabonzi, cu soldații ei aventuroși, cu nobilii ei scăpătați, ascunzînd, sub aerele lor de *grandezza*, spasmul dureros al stomacului gol. Iată epopeile coloniale: *Lusiadele* portughezului Camoëns, cu povestirea călătoriei fabuloase a lui Vasco da Gama pînă în Indiile îndepărtate, *Araucana* lui Ercilla, inspirate de luptele conchistadorilor cu neamurile viteze ale Americii-de-Sud, pe care le conduce Campollican. Iată, în fine, teatrul spaniol, unul din cele mai mari capitole ale literaturilor moderne, pe care-l domină figura lui Lope de Vega, acela care prin cele 1500 de drame istorice, mitologice și religioase, de comedii de capă și spadă, de tragedii și de mistere, înfățișează tabloul cel mai complet al Spaniei sale, cu nesfîrșitele ei tipuri, împrejurări și sentimente, redate cu o spontaneitate și un adevăr îndreptățind caracterizarea uimitorului poet drept un *monstru de naturalețe*.

Viața istorică și socială a Spaniei secolului al XVI-lea, a „secolului de aur“, cum a fost numit adeseori, este una dintre cele mai complexe, mai pline de înălțări și prăbușiri pe care le-a cunoscut vreodată o națiune modernă. Arta și literatura care o răsfrîng sînt printre cele mai bogate și mai hotărîtoare pentru întreaga dezvoltare a culturii moderne. După ce cultura Renașterii italiene apune în multele ei desfătări, dispare în voluptate și perfecțiune formală, pulsul vieții bate mai puternic în acele țări ale Apusului de unde pornesc drumurile pe mări și oceane către stăpînirea pămîntului. Arta acestor țări, în primul rînd a Spaniei, creează noile modele și deține conducerea gustului general. Este o suveranitate scurtă, pentru că se istovește după mijlocul veacului al XVII-lea, cînd Spania trăiește al treilea ei faliment de stat. Este o suveranitate scurtă, dar strălucită. Spania Renașterii și a Contrareformei dăduse pe filozoful Vives, pe Lope de Vega, Tirso de Molina și Calderón, pe Velázquez, Murillo și El Greco. Dăduse, în fine, pe spiritul cel mai de seamă al întregii epoci, pe Cervantes și opera lui cea mai de seamă, *Don Quijote*.

S-a născut la Alcala de Henares, un orășel în apropiere de Madrid. Nu se cunoaște data nașterii sale, dar se cunoaște aceea a botezului său, la 9 octombrie 1547, probabil la cîteva zile după venirea lui pe lume. Era al patrulea copil, dintre cei șapte, al lui Rodrigo Cervantes, un medic nevoiaș, cu studiile neterminate, care a trebuit să-și schimbe mereu locul așezării. Miguel face unele studii umanistice în orașele în care-l duce peregrinarea tatălui, poate la Sevilla și Salamanca, sigur la Madrid. Condiția unui student sărac, în această vreme, este una dintre cele mai vrednice de plîns. Amintirile sale le va pune mai tîrziu în gura lui Don Quijote, care va face observația: „Cînd am spus că studentul suferă de sărăcie, cred că nu mai am nimic de adăugat despre trista lui soartă; căci cine este sărac n-are cu ce se lăuda. El își suportă sărăcia pe rînd: cînd foamea, cînd frigul, cînd lipsa veșmintelor, cînd toate împreună. N-aș putea spune că nu mănînc nimic niciodată, deși mai tîrziu decît este obiceiul altora, iar alteori numai resturile celor bogați“. Tînărul Cervantes este mereu pe drumuri, pe marile drumuri bătute de soarele Spaniei, cu opriri pe la hanuri, cu întîlniri dintre cele mai curioase în lumea actorilor ambulanți, a aventurierilor de toate categoriile. Duce viața unui picaro, așa cum o descrie un Mateo Aleman, un Quevedo sau el însuși în unele din scrierile sale. „Viața unui student sărac — va scrie el mai tîrziu — este foarte bună, dacă nu ținem seama de foame și de rîie.“ În 1569 se produce însă un eveniment, care putea aduce o lumină în viața lui Miguel. Venise în Spania un legat papal, cardinalul Giulio Acquaviva, trimis pentru a prezenta lui Filip II condoleanțele papei, cu prilejul pierderii infantelului Don Carlos. Cardinalul are nevoie de un valet și Miguel obține acest post. Iată-l trecînd marea în Italia. În suita marelui domn, stăpînul său, vizitează Roma, Veneția, Milano și Lucca, Neapole, Palermo, Messina și Loretta Ferrara, Parma, Plezența și Asti. Amintirile italiene vor reveni în mai multe din scrierile lui Cervantes. Ne găsim în Italia din a doua jumătate a veacului al XVI-lea, renumită pentru dulceața vieții în cetățile ei. Înainte de a ațipi în vremurile absolutismului spaniol și austriac, Italia trăiește în voluptatea frumoa-

selor ei orașe, cu mascaradele, cîntecele și poeții lor. Cervantes se înfruptă din bucuriile senzuale ale acestei vieți. Se lasă fermecat de frumusețea străzilor și palatelor umbroase, de abundența hanurilor, de savoarea vinurilor și a mîncărurilor delicate. Citește pe autorii clasici și pe cei moderni, pe Apuleius, Heliodor, Horațiu și Vergiliu, dar și pe poeții petrarchiști, pe Tansillo și Serafino, pastoralele lui Sannazaro, Tasso și Guarini, *Cortegiano* al lui Baldassarre Castiglione, poemele eroicomice ale lui Pulci și Boiardo, dar mai cu seamă *Orlando furioso* al lui Ariosto. Situația unui valet pentru tînărul student iubitor de literatură nu era însă dintre cele mai potrivite.

O cale nouă i se deschide chiar în anul următor, în 1570, cînd sultanul Selim invadează insula Cipru. Veneția, Spania și statele papale se alarmează. Este armată o flotă puternică. Miguel Cervantes se angajează în unitățile spaniole care hibernează la Neapole. Întreaga flotă se pune în mișcare la 15 septembrie 1571, sub comanda unui amiral vestit, Don Juan de Austria, fiul lui Carol Quintul. Angajamentul hotărîtor are loc la 7 octombrie în apropiere de Lepanto, un mic port pe coasta grecească, între Patras și Corint. Miguel era bolnav în acea zi și era gata să fie consemnat în infirmerie. S-ar fi putut să lipsească însă din întîmplările unei zile atît de însemnate? Își ocupă deci locul în rînduri. Cînd lupta pune față-n față pe osmanlîi și pe spanioli, Cervantes primește trei focuri de archebuză, două în piept și a treia în mîna stîngă, rămasă mutilată pentru tot restul vieții. „Ciungul de la Lepanto“ va purta cu fală invaliditatea sa. Cînd un adversar literar i se va adresa mai tîrziu cu infamie, numindu-l „ciung“ și „bătrîn“, Cervantes îi va răspunde: „Mă acuză că sînt bătrîn și că sînt ciung, ca și cum ar fi stat în puterea mea să țin timpul în loc și ca și cum aș fi devenit ciung într-o cîrciumă și nu în cea mai strălucită întîlnire pe care au văzut-o secolele trecute și prezente și pe care ar mai putea-o vedea secolole viitoare. Dacă rănile mele nu strălucesc în ochii celor ce le privesc, ele sînt totuși prețuite de acei care știu unde au fost primite, căci soldatului îi stă mai bine mort în bătălie, decît liber prin fugă... Cicatricele purtate de sol-

dat pe chipul și pieptul său sînt stelele care conduc pe alții către cerul onoarei și către dorința dreptelor laude.“

Miguel de Cervantes își vindecă rănile cînd flota lui Don Juan de Austria se retrage către Messina și Neapole. La 24 aprilie 1572 este destul de sănătos pentru a-și putea ocupa din nou locul în rîndurile armatei. În 1573 ia parte la acțiunea împotriva Tunisului, de data aceasta în angajamente mai puțin norocoase. Urmează o viață neocupată în garnizoanele Siciliei și ale Neapolelui. În 1575 obține un concediu de un an, pe care se gîndește să-l petreacă în Spania, unde scrisorile de recomandație ale lui Don Juan și ale ducelui de Sesa i-ar fi putut aduce brevetul de căpitan. Se îmbarcă deci la 20 septembrie, dar în apropiere de coasta Franței apar vasele unor pirați turci, comandate de arnăutul Mami. Miguel, împreună cu fratele lui, Rodrigo, cad în puterea piraților și sînt conduși ca sclavi, în Alger. S-a scris mult despre captivitatea de cinci ani a lui Cervantes la pirații algerieni. Ecourile grelelor experiențe pot fi identificate în mai multe puncte ale operelor sale. Cervantes este un captiv rebel. Încearcă în mai multe rînduri să evadeze. Arnăutul Mami îl vinde într-un rînd beiului de Tunis. În noua lui așezare, el încearcă o ridicare în masă a prizonierilor și este pus în lanțuri. Se pregătea tocmai transportarea sclavului rebel la Constantinopol, cînd sosește suma răscumpărării sale, cinci sute de scuzi strînși de călugării trinitarieni, al căror ordin se îndeletnicea cu răscumpărarea nenorociților căzuți în robia corsarilor. În 1580 este din nou în Spania, dar patria se arată ingrată. Nu obține brevetul de căpitan, ci numai unele însărcinări în administrația armatei, pe care le va executa cu multă neîndemînare. În 1583 este la Madrid, unde încearcă să se fixeze într-o carieră literară. În anul următor termină și publică romanul pastoral *Galateea*. Se căsătorește tot atunci cu Dona Catalina de Palacios y Vosmediano, fiica unui proprietar sărac din apropierea Madridului. Se simte atras de teatru. La început dă tragedii antice, printre care *Numancia*, dramatizarea unui episod din luptele vechii cetăți spaniole asediate, cucerită și distrusă de Scipio Emilian în

timpul celui de-al treilea război punic. Este o tragedie puternică, inspirată din suflul vechiului patriotism spaniol. Epoca prețuia însă pe scenele sale, mai degrabă decît temele antice, pe acele puse la dispoziție de observația vieții spaniole moderne. Dar în această direcție, geniul fenomenal al lui Lope de Vega strălucește cu atîta putere, încît lumina lui stinge pe aceea a lui Cervantes. Îndeletnicirea literară îl hrănește destul de rău pe autorul *Galateei* și al *Numanciei*. Cervantes încearcă să-și agonisească viața în afacerile intendenței, dar administrația lui îi aduce, în 1597, închisoarea la Sevilla. Cinstit, dar fără pricepere în mînuirea banilor, după cîțiva ani, în 1602, trebuie să suporte din nou o închisoare. În 1604, pe cînd se afla la Valladolid, începe să scrie la *Don Quijote*. Prima parte a operei apare în 1605. Este un eveniment literar subliniat de un puternic succes. Soarta părea că începe să-i surîdă lui Cervantes. Dar, într-o noapte, un om este omorît în fața casei scriitorului. Milostiv, Cervantes adăpostește pe muribund și cade sub bănuiala de asasinat. Suportă deci noi și mai grave urmări judiciare, care dovedesc în cele din urmă inocența scriitorului atît de crunt și felurit încercat de prigonirile sorții. Urmările pentru datoriile contractate în timpul administrației sale nu contenesc. În 1609 ancorează într-un port al vieții : intră împreună cu soția sa în ordinul terț, adică în acel ordin călugăresc care permite membrilor săi să rămînă în condiția lor civilă și profesională. În același an se constituie cealaltă mare operă a lui Cervantes : *Nuvelele exemplare*, pagini picarești printre cele mai strălucite ale genului și povestiri nutrite de observația vieții spaniole a vremii, care ele singure ar fi putut asigura gloria unui mare scriitor. Partea a doua a lui *Don Quijote* întîrzia să apară. Un scriitor ale vremii, al cărui nume a rămas de-a pururi acoperit sub pseudonimul Avellaneda, publică în 1614 o continuare apocrifă a romanului devenit celebru. Amărăciunea lui Cervantes este din cele mai mari. Se hotărăște atunci să-și termine opera și, în 1615, apare, în fine, a doua parte a lui *Don Quijote*. O nouă lucrare rămasă în fragment, *Persiles și Sigismunda*, un roman în gustul grec al lui Heliodor, povestind aventurile unei perechi

de tineri a căror unire e mereu amînată de încercările vieții, este rodul ultimilor ani de lucru ai lui Cervantes. Autorul îl dedică contelui de Lemnos, un mecenat al vremii. Moartea îl ajunge pe poet în mijlocul acestei ultime activități literare. Pare a fi fost îngropat în mănăstirea trinitarienilor desculți, dar, cum nici o piatră și nici vreo inscripție nu arată locul odihnei sale din urmă, mormîntul său a rămas necunoscut secolelor următoare.

Don Quijote este opera de căpetenie și cea mai cuprinzătoare a lui Cervantes, aceea care manifestă laturile cele mai numeroase ale înzestrării scriitorului și reprezintă principalele direcții ale poeziei spaniole în „secolul" ei de „aur". Este, mai întîi un roman cavaleresc, deși, după cum vom vedea îndată, negativul unui astfel de roman. Prin faptul că este descrierea călătoriei unui ins care atinge, în peregrinațiile sale, toate straturile, condițiile și împrejurările societății spaniole a vremii, este un roman picaresc. Pe linia principală a desfășurării subiectului, se altoiesc episoade pastorale, în gustul vremii, ca, de pildă, acela consacrat iubirii dintre Marcela și Grisóstomo sau dintre Basilio și Quiteria, terminat cu nunta acestora. Nuvele de tip italienesc, în gustul impus de Boccaccio și continuatorii lui, apar în episoadele cu Cardenio și Lucinda, Fernando și Dorothea sau în povestirea *Curiosul pedepsit*, pe care a localizat-o odată I. L. Caragiale. Textul în proză alternează cu multe poeme în forme libere sau fixe, care dau măsura darului de improvizație al scriitorului. Întregul pune în mișcare un număr de șase sute personaje, aparținînd categoriilor celor mai variate ale societății spaniole și purtînd împreună și în nenumăratele lor relații reciproce o semnificație generală, un mod de a înțelege viața, care dau acestui vast ansamblu caracterul unui roman modern, a primul roman modern. Întregul este dominat de figura lui Don Quijote și a partenerului său, cu care cel dintîi alcătuiește un contrast temperamental și caracterologic, Sancho Panza. Întocmai ca Shakespeare în Falstaff sau în Cassius, Cervantes a legat portretul psihologic al unor oameni de alcătuirea lor fizică, încît fiecare din noi, observînd viața, avem adeseori prilejul să întîlnim Don Quijoți și feluriți Sancho Panza, pe care îi

ghicim mai întîi după tipul structurii lor fizice și al reacțiilor lor elementare. Contrastului dintre Don Quijote și Sancho Panza, creatorul lor i-a dat semnificația confruntării a două concepții etice, a două moduri deosebite de a înțelege viața și scopurile ei. Caracterele celor două personaje nu rămîn, cu toate acestea, fixe. Ele trăiesc o evoluție, parcurg mai multe etape și sugerează astfel o concepție generală asupra semnificației vieții omenești. Interesul pentru varietatea episoadelor narate se leagă astfel, în fața romanului lui Cervantes, cu acela pentru reflecția generală care le susține tot timpul. Mai cu seamă din vremea romantismului încoace, s-a recunoscut lui *Don Quijote* o profunzime simbolică pe care comentatorul lui modern nu o mai poate nesocoti.

Prilejul dintîi și punctul de plecare al compunerii sale a fost, cu toate acestea, pentru Cervantes, critica acelor romane cavalerești pe care le readusese în gustul general viața militară atît de intensă în epoca lui Carol Quintul și a lui Filip II. Am văzut că *Amadis de Gaula* a fost printre ultimele romane cavalerești pe care le-au creat literaturile moderne. Gustul pentru o astfel de literatură se leagă cu unele consecințe funeste. Erau oameni care-și pierdeau mințile întîrziind prea mult cu închipuirea lor printre aventurile cavalerilor rătăcitori. Au existat, deci, și înainte de Cervantes scriitori care s-au oprit în fața unor astfel de teme, ca, de exemplu, Luis Zapata, într-o narațiune înfățișînd cazul unui om zăpăcit de lectura isprăvilor lui Orlando în poemul lui Ariosto. Cazul nu era, dealtfel, numai literar. Documentele vremii ne vorbesc de întîmplări analoge ale realității, desigur destul de frecvente și foarte primejdioase, deoarece Cortesurile din Valladolid s-au văzut nevoite, printr-un edict al lor din 1555, să interzică multiplicarea și răspîndirea romanelor cavalerești, pe care le numesc „cărți de minciună și zădărnicie", *libros de mantiras y vanidades.*

Un astfel de om este și Don Quijote, un hidalgo sărac de la Mancha, adică unul din acei mici proprietari de pămînt pe care-i sărăcise masivul import de aur în epoca stabilirii posesiunilor spaniole în cele două Americi. Don Quijote este un om cu mintea rătăcită prin lectura prea

insistentă a romanelor cavalerești, printre care *Amadis de Gaula* ocupă locul de cinste în biblioteca sa. Romanul lui Cervantes povestește faptele de nebunie ale sărmanului hidalgo Don Quijote, în timpul a trei călătorii rătăcitoare, pînă la înapoierea sa definitivă acasă, cînd eroul se trezește din delirul său, dar ajunge, în același timp, în ultima clipă a vieții. Ceea ce alcătuiește însă caracterul cu totul unic al romanului lui Cervantes provine din faptul că, deși, în cuprinsul lui, ni se povestesc faptele nebunești și vrednice de rîs ale unui om cu mintea rătăcită, acesta ne este înfățișat, în același timp, ca o personalitate de mare înălțime morală, însuflețită de sentimentele cele mai umane și cele mai generoase, gata totdeauna să ajute pe cei slabi și pe cei nedreptățiți, și cu o minte plină de înțelegerea cea mai adîncă și mai înțeleaptă a vieții. Sentimentele și ideile lui Don Quijote sînt deci acelea ale unei personalități ideale în toate felurile, numai că aceste sentimente și idei nu sînt produse de percepția exactă a realității, ci de acea falsă interpretare a acesteia, pe care i-o pune la dispoziție o fantezie exaltată în frecventarea prea insistentă a romanelor cavalerești. Don Quijote este deci ridicol, dar nu odios; el este, dimpotrivă, o ființă nobilă, curată și vrednică în toate privințele de stimă și iubire. Atitudinea scriitorului și a cititorului față de eroul de la Mancha se găsește deci în fața unui contrast pe care ei îl rezolvă într-un sens *ascendent,* adică altfel decît se întîmplă de obicei cu creațiile comice ale literaturii. O comparație va lămuri îndată situația. Harpagon rîvnește pe Mariana, dar Harpagon este un bătrîn avar, un personaj odios în toate privințele și aspirația lui erotică stă într-un contrast izbitor cu caracterul lui. Spectatorii comediei lui Molière rezolvă acest contrast în sens *descendent,* prin divulgarea josniciei reale a omului, mascată un moment de aparența unor sentimente tandre și dezinteresate. Rîsul comic este reacția fizică și morală produsă de deslușirea semnificației inferioare a unui caracter și a unor sentimente rămase cîtva timp învăluite sub aparențele lor înșelătoare. În cazul lui Don Quijote rezolvarea contrastului comic se produce într-un sens contrariu aceluia semnalat de Molière. Nebunul Don Qui-

jote este un om admirabil. Sub aparența faptelor lui vrednice de rîs descoperim un caracter înalt și o minte înțeleaptă. Rezolvarea contrastului s-a produs în sens ascendent. Avem deci de-a face, spre deosebire de comicul tradițional, cu cazul cu totul modern al umorului, adică al acelui rîs amestecat cu stimă și iubire pe care-l provoacă unele din creațiile literaturii mai noi, unele din comediile lui Shakespeare, romanele lui Dickens sau povestirile lui Gogol și Cehov. *Don Quijote* se găsește oarecum la începutul acestei serii literare, care alcătuiește o mare noutate a lumii moderne, pentru că nici antichitatea, nici evul mediu n-au cunoscut-o.

Iată-l deci pe hidalgo-ul din Mancha pornind pe drumurile Spaniei, prin marea lor arșiță, întocmai ca tînărul student Miguel de Cervantes Saavedra cu ani în urmă. Plecat cu programul unui cavaler, el va consacra faptele sale de vrednicie doamnei inimii sale, Dulcineei din Toboso, care este o simplă țărancă, nu prea frumoasă. A încălecat pe o mîrțoagă, pe Rosinanta. Armele lui sînt de carton. Se oprește la un han din drum, pe care îl crede un castel și primește investitura cavalerească a hangiului, pe care-l ia drept castelan. Fiindcă trebuie să restabilească oriunde dreptatea tulburată, silește pe un țăran care își bătea servitorul, după ce-l legase de un copac, să-l dezlege și să-i plătească simbria. Se mulțumește însă cu simpla făgăduială a țăranului, care-și leagă din nou servitorul, după ce cavalerul se îndepărtează. Don Quijote cugetă însă cu emoție la frumusețea faptelor sale și cu recunoștință la Dulcinea, care i le inspiră. Întîlnește pe niște negustori și le cere să declare că Dulcinea este cea mai frumoasă doamnă din lume. Este atît de grav bătut, încît trebuie să se înapoieze acasă, condus de un țăran. În timp ce zace bolnav, prietenii lui, preotul și bărbierul satului, împreună cu nepoata și gospodina casei, ard cărțile de cavalerie, dar cruță pe renumitul *Amadis* și pe *Diana* lui Montemayor, cărți renumite printre toate. Cînd se însănătoșește, pleacă pentru a doua oară, însoțit de Sancho Panza, pe care-l convinge să-i fie scutier. Ia niște mori de vînt drept uriași și le atacă. Întîlnește niște călugări

benedictini însoțind o trăsură și își închipuie că acolo se găsește o prințesă răpită. Pornește la atac împotriva convoiului, dar este din nou lovit. Este adăpostit de niște păstori cărora le rostește discursul asupra vîrstei de aur a omenirii, vechea amintire a comunei primitive, transmisă prin Hesiod: „Fericită vîrstă — spune Don Quijote — și secole fericite cărora cei vechi le-au dat numele de vîrsta de aur, nu pentru că aurul, atît de prețuit în vîrsta noastră de fier, s-ar fi găsit pe atunci fără nici o osteneală, dar pentru că acei care trăiau în vremurile acelea nu cunoșteau încă aceste două cuvinte: al tău și al meu! În această vîrstă sfîntă, toate lucrurile aparțineau deopotrivă tuturor. Pentru a-ți procura cele de trebuință vieții, nu aveai decît să întinzi mîna și să atingi ramurile robuștilor stejari, care îți ofereau cu dărnicie fructele lor dulci și coapte... Pacea și unirea domneau între oameni. Fierul plugului nu îndrăznise să despice sînul mamei noastre glia, care, fără s-o siluiască cineva, dăruia copiilor ei tot ce-i putea îndestula și bucura. Păstorițele mîndre alergau din vale în vale și din colină în colină, cu părul în vînt și fără alt veșmînt decît acela necesar pentru a acoperi cu rușine tot ce pudoarea a vrut totdeauna să țină acoperit... Mișcările iubitoare ale sufletului se arătau cu naivitate, fără ca cineva să caute a le pune într-o lumină mai bună, prin ocolul meșteșugit al cuvintelor. Nu exista înșelăciune, minciună și răutate, care să se amestece cu inima deschisă și cu buna-credință. Justiția lăsa să i se audă glasul ei limpede, fără ca favoarea și interesul, care o înăbușe și o prigonesc astăzi, să fi îndrăznit pe atunci s-o tulbure. Legea părtinirii nu acaparase încă spiritul judecătorului, căci nu existau nici lucruri și nici persoane asupra cărora justiția să fi fost chemată să se pronunțe."

La păstori aude Don Quijote de întîmplarea lui Grisóstomo care își dăduse moartea pentru că nu putuse obține iubirea frumoasei păstorițe Marcela. După ce pleacă de la păstori, Rosinanta este atrasă de nechezatul unor iepe, care pășteau pe un cîmp din apropiere. Păzitorii iepelor lovesc pe cavalerul rătăcitor și pe scutierul său. O hangiță le îngrijește rănile. Dar bietul hidalgo este din nou lovit de un conducător de catîri, care-l ia

drept rival pe lîngă Maritorn, slujnica hanului. Plecînd mai departe, Don Quijote și Sancho Panza văd o turmă de oi, pe care o iau drept o armată dușmană și o atacă. Ciobanii îi bat din nou. Întîlnesc pe bărbierul unui sat și-i iau lighenașul de ras, pe care Don Quijote îl crede coiful unui cavaler, vrednic să fie purtat ca unul din trofeele lui cele mai frumoase. Un convoi de condamnați în lanțuri este eliberat de cavaler, convins că a reparat o nedreptate. Pușcăriașii îi atacă cu pietre și unul din ei fură măgarul lui Sancho. Ajung în Sierra Morena, unde întîlnesc pe nefericitul Cardenio, nebun din cauza unei dragoste neîmpărtășite. Atunci Don Quijote își amintește de Beltenebros în Pena Pobre. Vrea să-l imite, retrăgîndu-se cu melancolie în singurătatea munților și trimite pe Sancho cu o solie către Dulcinea, care desigur că nesocotește dragostea lui. Sancho întîlnește în drum pe preot și pe bărbier, plecați să-și caute prietenul. Îi conduce către Don Quijote, uitîndu-și solia. Întîlnesc din nou pe Cardenio, care le povestește încă o dată nenorocirile lui. Pe malul unei ape, descoperă un tînăr de o rară frumusețe. Era Dorotea, iubita deghizată a lui Fernando. Merg cu toții spre Don Quijote, pentru a-l convinge să se înapoieze acasă. Dorotea îi povestește despre o prințesă răpită și-i cere ajutor pentru a o elibera. Cavalerul se lasă convins și pornesc cu toții la drum. Seara într-un han, după ce Don Quijote se retrage pentru a se odihni, restul societății găsește manuscrisul unei nuvele: *El curioso impertinente*, căreia îi dau citire. În timpul lecturii se aud zgomote. Don Quijote luase niște burdufuri de vin drept uriași și-i atacase: vinul curgea din burdufurile spintecate, spre marea supărare a hangiului. Apar călători mascați. Este Don Fernando și Lucinda, răpită lui Cardenio. Lucinda este redată lui Cardenio și Fernando regăsește pe Dorotea. Apare și un căpitan evadat dintr-o închisoare maură, împreună cu maura fugară Zoraida, îndrăgostită de căpitan. Acesta povestește întîmplările prizonieratului său, care sînt în parte acelea ale lui Cervantes însuși. După alte întîmplări în han și pe drum, Don Quijote este închis într-o colivie și condus acasă, la Mancha, unde sosește într-o duminică după-amiază, mai mult mort decît viu.

S-a împlinit o lună de la înapoiere. Don Quijote nu s-a vindecat de nebunia sa. Convinge pe Sancho să pornească din nou. Merg acum spre El Toboso. Palatul Dulcineei nu se vede nicăieri. Sancho îi arată o țărancă lipsită de orice farmec. Don Quijote înțelege că este Dulcinea, transformată printr-o perfidă vrăjitorie. Bacalaureatul Sanson Carrasco, un compatriot, îl întîmpină deghizat în cavaler, cu intenția de a-l provoca și înfrînge în duel, pentru a-i cere apoi, ca preț al răscumpărării sale, făgăduința de a se întoarce acasă. Învinsul este însă Sanson. Viteazul cavaler atacă apoi un transport de lei care, obosiți, nu reacționează. Don Quijote, „cavalerul tristei figuri", se va numi de aci înainte „cavalerul leilor", în amintirea marii lui isprăvi.

După ce iau parte la nunta țărănească a lui Basilio cu Quiteria și, după alte multe întîmplări, printre care coborîrea în peștera de la Montesino, cavalerul și scutierul său întîlnesc un grup de vînători nobili. O ducesă, care citise despre cei doi călători, îi invită la castelul ei, pentru a se înveseli pe socoteala lor. Don Quijote este primit cu mari onoruri, confirmate întru totul de duce, care acceptă jocul. Dar canonicul ducelui caută să-l readucă pe cavalerul rătăcitor la bunul-simț. „Înapoiază-te la tine acasă — îl invită cu asprime canonicul — crește-ți copiii, dacă ai, și îngrijește-te de averea ta. Încetează să mai rătăcești ca un vagabond prin lume, adulmecînd vîntul și făcînd să rîdă pe toți acei care te cunosc sau nu te cunosc." Don Quijote răspunde cu o mare noblețe și demnitate: „Rog pe înălțimea voastră să-mi spună ce fel de nebunie a observat la mine pentru ca să mă condamne și să mă insulte, poruncindu-mi să mă înapoiez acasă, spre a-mi vedea de nevastă și copii, fără să știe dacă sînt căsătorit și dacă am sau nu vreo odraslă... Drept este ca cineva, crescut după regula vreunui colegiu și care n-a văzut din lume mai mult decît douăzeci sau treizeci de leghe, să-și dea părerea despre rînduiala cavaleriei și să judece pe cavalerii rătăcitori?... Este oare un timp rău folosit acela petrecut pe drumurile acestei lumi, în disprețul desfătărilor ei și în singura căutare a asprimilor prin care cei buni urcă

pînă la culmea cea mai înaltă a nemuririi ?... În ce mă privește, călăuzit de steaua mea, voi merge și de aici înainte pe drumul strîmt al cavaleriei rătăcitoare, ale cărei săvîrșiri mă fac să disprețuiesc bunurile acestei lumi, nu însă și onoarea. Am reparat nenumărate nedreptăți, am pedepsit înfruntările obrăzniciei, am învins giganți și am călcat în picioare demoni. Sînt îndrăgostit, dar în limitele cuvenite cavalerilor rătăcitori. Nu fac parte dintre îndrăgostiții vicioși, ci dintre acei stăpîniți și platonici. Intențiile mele au de-a pururi drept țintă scopurile cele bune. Dacă acel care cugetă și sfătuiește astfel merită să fie numit nebun, judece înălțimile voastre, domnule duce și doamnă ducesă." Don Quijote făgăduise de mai multă vreme scutierului său guvernămîntul unei insulte, ca răsplată a ostenelilor lui. Ducele pune pe „cavalerul leilor" în situația de a-și ține făgăduința, trimițînd pe Sancho Panza ca guvernator al insulei Barrataria. Un țăran guvernator ? Stăpînul lui îl însoțește cu sfaturile celei mai înțelepte arte politice : „Prietene Sancho, aduc mulțumiri Domnului văzîndu-te covîrșit de favorurile sorții, mai înainte ca aceasta să-mi fi zîmbit mie... Ascultă de sfaturile pe care ți le voi da, singurele capabile să te ferească de nenumăratele obstacole de care este înconjurat omul pe oceanul furtunos al măririlor omenești. Mai întîi, fătul meu, teme-te de Dumnezeu, căci cine se teme de el se găsește la începutul înțelepciunii. Observă-te cu severitate și caută să ajungi a te cunoaște pe tine însuți : studiu lung și greu, dar necesar pentru a evita să pățești ca broasca ce s-a străduit să se umfle cît un bou. Amintește-ți și spune-ți adesea că, în tinerețea ta, soarta te-a făcut paznic de porci. Nu-ți fie teamă să-ți mărturisești singur originile tale. Orgoliul merge pe urmele viciului, dar umilitatea împodobește virtutea. Anunță și declară că descinzi din plugari. Văzînd că-ți amintești singur de lucrul acesta, nimeni nu se va simți ispitit să ți-l aducă aminte. Păzește-te să arăți invidie prinților și celor mai nobili ca tine. Aceste daruri ale întîmplării nu merită să fie dorite. Noblețea se moștenește, dar virtutea se dobîndește. Judecă și tu care dintre ele prețuiește mai mult. Dacă din întîmplare vreo rudă va veni să te viziteze în insula ta, primește-o cu aceeași bucurie cu care o întîmpinai cînd venea la tine în colibă. Privește această obligație ca o datorie și îndeplinește-o ca o plăcere. Dacă vei chema pe nevastă-ta lîngă tine, un lucru pe care ți-l recomand, căci nu este bine ca un guvernator să trăiască fără femeia lui, încearcă să îndulcești și să poleiești tonul și deprinderile ei țărănești. Tot binele făcut de un soț poate fi distrus într-o singură clipă de o soție indiscretă sau grosolană. Bagă de seamă ca nu cumva să primească daruri. Chiar dacă n-ai avea știință de ele, răspunderea ta n-ar fi mai mică. Nu crede niciodată că ai destul geniu pentru a tălmăci legile după socoteala ta : orgoliul nu poate săvîrși o crimă mai mare. Nici mila, nici ura să nu te împidice a urmări și a distinge adevărul. Fii surd la făgăduințele bogatului, dar lasă-te mișcat de lacrimile celui sărac. Deși neînduplecat față de unul și compătimitor față de celălalt, rămîi însă drept pentru amîndoi. Ori de cîte ori îndurarea poate să se îmbine cu dreptatea, nu-ți fie teamă să arăți îndurare. Plăcerea asta este singura răsplată a judecătorului care-și face datoria. Balanța magistraturii tale să nu se aplece sub greutatea aurului, dar în unele împrejurări ea poate să se încline de partea mizericordiei. Dacă vreun dușman se înfățișează la judecată, amintește-ți numai de cauza care trebuie s-o judeci. Dacă vreo femeie tînără și frumoasă vine să ceară dreptate, închide ochii ascultînd-o. Nu spune niciodată vreun cuvînt aspru, nici chiar celui vinovat și condamnat : caznele lui îi răscumpără greșeala și nu se cuvine să insulți nenorocirea. Amintește-ți, în fine, că nenorocita noastră speță umană este în chip firesc aplecată spre rău ; de aceea fii indulgent ori de cîte ori indulgența nu vatămă pe nimeni și nu uita că pentru a lăuda pe Dumnezeu îl numim bunul Dumnezeu. Urmînd aceste sfaturi, Sancho, fiul meu, zilele tale vor fi curate și pașnice și numele tău va fi respectat, persoana ta va fi iubită ; îți vei face vasalii fericiți, îți vei căsători copiii, vei îmbătrîni în mijlocul familiei tale, printre prieteni, de-a pururi cinstit, binecuvîntat de toată lumea și, cînd ochii tăi se vor închide, lacrimi sincere îți vor scălda mormîntul." Sancho pornește în insula sa și guvernămîntul lui solomonic arată îndurare și bun-simț.

Dar cînd ducele însceneazǎ atacul insulei de către o armată dușmană, Sancho nu se simte capabil s-o apere și renunță la înaltele lui însărcinări.

Plecînd de la curtea ducelui, după alte multe peripeții, Don Quijote află despre impostura lui Avellaneda. Pentru că acesta îl făcuse pe erou să ia drumul Saragosei, Cervantes îl îndrumează către Barcelona. Pe drum întîlnește pe căpitanul de haiduci Roque Guinart, care-l recomandă și-l anunță lui Don Antonio Morena, la Barcelona. Acesta îl primește cu onoruri, dă un bal în cinstea lui, îl face să viziteze o tipografie, îi arată galerele și pe pirații mauri. Eroul nostru se întîlnește din nou cu Sanson Carrasco, care de data aceasta îl învinge și-l face să promită că va rămîne cel puțin un an acasă. Pe drumul înapoierii, Don Quijote plănuiește să ducă viața unui păstor, ca în romanele pastorale ale vremii. Ajuns, în fine, în casa și în patul său, Don Quijote adoarme într-un somn greu. Cînd se trezește, mintea lui este vindecată ; eroul înțelege toată nebunia lui trecută, dar se simte în ultima clipă a vieții. În zadar Sancho încearcă să aprindă vechea ardoare. Sancho se prinsese în jocul nebunesc al stăpînului său și nu mai concepe viața în alte forme : „Doamne, nu se poate, nu se poate să mori. Urmează-mi sfaturile, scumpul meu stăpîn. Trăiește și izgonește neagra mîhnire care te-a adus în starea asta vrednică de plîns. Iacă, voi face tot ce vrei, vom merge oriunde vei dori ; mă voi face păstor, cavaler sau scutier, numai să rămîn împreună cu tine. Dacă e nevoie, mă voi pune să dezleg pe Dulcinea de vrăjile ei. Și dacă nu te poți mîngîia de nenorocirea de a fi învins, voi spune că e vina mea și voi jura că n-am strîns bine șaua pe Rosinanta.“ Dar Don Quijote moare cu mintea deplin vindecată.

Deci, pretutindeni, după cum o arată narațiunea pe scurt a subiectului, Don Quijote este victima falsei percepții a realității. Fantezia lui, aprinsă de lectura funestelor romane cavalerești, îl face să vadă castele în simplele hanuri de țară, nobili castelani în hangii, pe Dulcinea într-o țărancă urîtă, uriași în morile de vînt, alți uriași în burdufurile de vin, prizonieri nedreptățiți în criminali de rînd, prințese răpite și pe răpitorii lor

în călătorii cu totul banali ai unui convoi, coiful unui cavaler în lighenașul unui bărbier ș. a. m. d. Reacțiunea morală a eroului față de toate aceste împrejurări este însă justă, nobilă și înaltă. Principiile pe care le afirmă cu prilejul fiecăreia dintre faptele sale sînt pline de înțelepciune și dovedesc mereu o inimă și o voință dîrză și vitează. Însoțitorul lui Don Quijote, Sancho Panza, percepe just realitatea, dar nici simțirea și nici voința lui nu se dezvoltă de obicei către scopurile mai înalte ale vieții. Țintele urmărite de el nu depășesc niciodată băutura și mîncarea, capabile să îndestuleze apetitul lui neobișnuit și, cel mult, exercițiul puterii suverane, pe care el o concepe tot ca un mijloc de a înmulți desfătările triviale ale vieții, dar de care se leapădă îndată ce i se cere o acțiune a depășirii de sine. Sancho Panza nu este nici rău, nici stupid, își iubește stăpînul și, cînd este pus în situația de a se conduce după inițiativele sale, manifestă prudență și bun-simț. N-are nici vicii și nici perversitate, dar are o senzualitate ordinară și o perspectivă morală limitată. Sancho se mișcă deci într-o realitate just percepută dar îngustă ; pe cînd Don Quijote se desfășoară într-o realitate percepută fals, dar extinsă pînă la țintele cele mai nobile ale omului. Satira lui Cervantes se aplică, așadar, în două direcții, împotriva idealismului exaltat, neacordat cu problemele reale ale vieții, dar și împotriva platitudinii și trivialității. Această satiră nu este însă nimicitoare față de nici unul din obiectele ei, ba chiar față de unul din acestea poetul arată o înclinație ascunsă, o admirație nedeclarată, dar ușor de ghicit. Zugrăvindu-l pe Sancho Panza, Cervantes îi arată indulgența filozofică cu care se cuvine să privim exemplarele comune dar normale ale speței noastre. Ființa morală a lui Sancho este plăsmuită din grupul de reacțiuni fără de care, pînă la un anumit grad al dezvoltării lor, viața omului n-ar fi posibilă. Ridicolul lui nu provine decît din permanenta alăturare de o mare personalitate morală și de angrenarea lui în situații atît de nepotrivite cu felul lui obișnuit de a fi. Cît despre Don Quijote, scutierul lui pronunță o dată cuvîntul revelator, numindu-l „îndrăgostit fără cauză“. Don Quijote este un om beat de

iubire. Numai un om în această situaţie se poate înşela atît de uşor asupra realităţii şi poate proceda cu atîta nebunească imprudenţă, cu atîta dăruire de sine în orice moment. Pe cine iubeşte Don Quijote? Pe Dulcinea? Dulcinea, pe care, dealtfel, nici nu o cunoaşte, nu este decît un pretext. Iubirea lui Don Quijote se adresează mai degrabă idealurilor omului. Este, cum singur spune, iubirea despre care Platon vorbea discipolilor săi. Este iubirea enormă, neprovocată şi nebunească pentru tot ce este înalt, frumos şi nobil. Este iubirea pe care o simte de-a pururi partea cea mai bună a tineretului lumii. În zadar bătrîneţea vrea să pună stîpînire pe Don Quijote; în zadar fire argintii au apărut pe tîmplele şi în barba lui. El iubeşte ca un tînăr. Pentru a fi pus în firea lui Don Quijote această iubire, prin care eroul se leagă de marele curent al platonismului Renaşterii, vedem cum Cervantes îi arată acea preţuire admirativă, graţie căreia cazul său literar devine atît de complex. Am spus că Sancho Panza reprezintă grupul de reacţiuni fără de care, pînă la un anumit grad al dezvoltării lor, viaţa omului n-ar fi posibilă. Trebuie să adăugăm acum că Don Quijote reprezintă acea forţă morală a iubirii, concepută ca exaltare pentru idealurile omului, ca putinţă de a te dărui şi de a te întrece, fără de care viaţa omenească nu s-ar înălţa şi n-ar creşte. Ori de cîte ori a apărut printre noi, oamenii, un semen de-al nostru care a dat vieţii un cuprins moral mai bogat, vreunul din aceia care au sporit adevărul şi frumosul sau au dus mai aproape de ţintele lor luptele omului pentru justiţie şi libertate, a trebuit să recunoaştem în ei acea iubire, acea exaltare a firii lor în care ni se pare a desluşi esenţa caracterului donquijotesc. Dacă însă Don Quijote merită nu numai admiraţia noastră, dar este vrednic şi de lancea satirică a creatorului său, lucrul provine din aceea că iubirea lui, marea lui putere de a se exalta pentru idealurile omului, nu este pusă în serviciul realităţii just percepute. Acele înalte energii ale sufletului, pe care eroul lui Cervantes le întrupează, sînt chemate să slujească realităţii, nu iluziei. În lume există nenumărate alte cauze vrednice să fie slujite de un idealism

moral deopotrivă cu al lui Don Quijote. Marea putere de iubire, sacrificiul şi vitejia eroului lui Cervantes sînt chemate să se lupte, nu cu uriaşi şi vrăjitori, pentru prinţesele răpite şi împotriva burdufurilor cu vin, ci cu eroarea, cu urîţenia, împotriva răutăţii, a nedreptăţii şi a sclaviei. Programul lui Don Quijote este just cît priveşte energiile puse în mişcare şi ţintele generale pe care le afirmă, dar este fals în raport cu aplicarea şi ţintele concrete şi imediate. Cervantes a oferit o lecţie de înalt idealism moral timpului său şi omenirii întregi, dar a arătat, în acelaşi timp, că această atitudine trebuie acordată cu înţelegerea exactă a realităţii. Idealismul moral trebuie să fie un idealism critic, pentru ca el să dobîndească eficienţa şi să-şi împlinească rolul ce-i revine în procesul de continuă ascensiune a condiţiei omeneşti.

O importantă semnificaţie se leagă de episodul final al povestirii lui Cervantes. Don Quijote trăieşte ca un nebun şi moare ca un om cu mintea sănătoasă, recunoscînd îndelungata lui eroare şi rătăcire. Revenirea la bunul-simţ se întîmplă numai atunci cînd resortul lui vital se frînge. A trăit atîta timp cît s-a înşelat şi moare cînd şi-a recunoscut înşelăciunea. Nu cumva, prezentînd astfel sfîrşitul eroului său, Cervantes a vrut să ne spună că viaţa nu este posibilă decît atît timp cît cultivă un ideal? Viaţa, ca simplă expresie biologică, s-ar prăbuşi de la primii paşi, dacă omul nu i-ar da o ţintă mai înaltă. Înţelesul acesta mi se pare cu atît mai întemeiat în naraţiunea lui Cervantes cu cît companionul şi negativul eroului său, Sancho Panza, care mai are încă de trăit, se arată posedat de idealurile stăpînului său abia cînd acesta ajunge să le tăgăduiască şi să le respingă. Aşadar, pînă la urmă, Sancho Panza, pentru că mai trebuie să trăiască, devine într-o anumită măsură un Don Quijote. Şi oare noi înşine, atît timp cît trăim şi resortul existenţei noastre rămîne puternic şi viu, nu sîntem într-un fel oarecare asemănători cu eroul lui Cervantes, deoarece năzuim mereu, visăm şi iubim, ne luptăm şi acceptăm sacrificiul, primim şi aplicăm lovituri, greşim adeseori dar aspirăm mereu către ceva care depăşeşte clipa de faţă şi este vrednic să fie îm-

brățișat cu căldura cea mai aprinsă a inimii? Dacă am deveni dintr-o dată atît de înțelepți, dar atît de uscați sufletește, încît să descoperim că nimic nu este demn să fie iubit și să inspire lupta și sacrificiul nostru, în același timp existența ar deveni atît de searbădă, seacă și săracă, încît nimeni n-ar mai dori să trăiască mai departe. Cu un înțeles înrudit, Erasmus, marele umanist olandez al veacului al XVI-lea, a pronunțat, înaintea lui Cervantes, *Elogiul nebuniei*, adică al puterii omului de se devota unor scopuri care depășesc clipa de față și înțelesul ei mărginit. Istoria literară a pus adeseori în lumină răspîndirea și influența ideilor lui Erasmus în Spania „secolului de aur". S-au identificat mai multe ecouri erasmiene și în opera lui Cervantes, dar mie mi se pare că cel mai de seamă, și acela prin care creatorul lui Don Quijote se leagă cu tema mai generală a nebuniei în literatura Renașterii, este cuprins în amintitul final al romanului. Secolul al XVI-lea în Europa occidentală, acest mare secol plin de tragism, în care știința și arta modernă obțin unele din cuceririle lor cele mai de seamă, în care națiunile europene ajung să cunoască și să stăpînească întregul pămînt, dar în care feudalitatea cu multele ei nedreptăți era încă puternică și în care cumplitele războaie religioase însîngerau Franța și Germania, în care teribila inchiziție cerea atîtea jertfe și aprindea atîtea ruguri, acest secol strălucit și grozav a meditat adînc la problema nebuniei omenești. Erasmus i-a consacrat o disertație filozofică; Cervantes un roman.

Istoria literară a prezentat adeseori romanul lui Cervantes drept o satiră a cavalerismului, într-un moment în care instituția cavaleriei apusese și se iviseră zorile lumii moderne. Adevărul este că această instituție agoniza de mai multă vreme și că încă din secolul al XV-lea, în Italia, vechile teme epice ale cavalerismului deveniseră obiectul poemelor eroicomice, al lui Pulci în *Il Morgante Maggiore*, al lui Boiardo în *Orlando inamorato*, apoi, în secolul următor, al lui Ariosto în *Orlando furioso*, al lui Rabelais în *Gargantua și Pantagruel*. Cervantes se așază pe linia aceleiași serii literare, dar cu o îmbogățire a motivului, cu o aprofundare a semnificației lui umane, pe care am încercat s-o lămuresc în

cele de mai sus. Prin faptul însă că Cervantes a afirmat și a impus față de eroul său o dublă atitudine, de satiră și de admirație iubitoare, marele poet ne-a făcut să înțelegem că nu totul era fals moralmente în vechea instituție a cavaleriei și că unele din valorile obținute în practica ei seculară meritau să trăiască mai departe în conștiința oamenilor. Căci nimic din ce s-a cîștigat în munca milenară de cultură a omenirii n-a fost de prisos și nu poate fi eliminat din formula morală a epocilor mai noi. Don Quijote vrea să trăiască întocmai ca un cavaler, într-o epocă în care cavalerismul nu mai avea nici un rost. Observația este justă. Dar, cu toate acestea, în vechea practică a cavaleriei s-au format, în conștiința oamenilor, idei și sentimente în legătură cu valoarea vitejiei, a onoarei, a fidelității și a loialității, de care nici contemporanii lui Don Quijote, nici noi, oamenii moderni, nu ne mai putem lipsi. Tot astfel nu ne putem lipsi nici de alte cîștiguri ale culturii omenești, obținute, de pildă, în antichitate, în Renaștere sau în iluminism. Formula noastră morală conține astăzi cîștigurile temeinice ale întregii istorii culturale a omenirii, sporită și dominată însă de temele și virtuțile proprii timpului nostru, ale acestui timp în care oamenii dau noi lupte pentru dreptate și libertate.

Pentru că ideile acestea au devenit din ce în ce mai limpezi în mintea noastră, putem privi astăzi pe Don Quijote, după mai bine de trei sute de ani de cînd a fost conceput, cu simpatia și admirația amuzată cu care creatorul lui l-a închipuit, iar pe acest mare creator literar, pe Don Miguel de Cervantes Saavedra, cu recunoștința cu care sîntem îndatorați marilor ziditori ai conștiinței omenești.

1955

MALHERBE

François Malherbe nu este un poet în felul acelora care merită pentru noi acest nume. Cine este poet liric ? Cineva care are o viață interioară, sentimente și pasiuni mai intense ca ale celorlalți oameni, o experiență a vieții mai amplă și mai diferențiată, o imaginație capabilă să evoce spectacolul naturii în culori mai vii, așa cum s-ar arăta unui ochi deșteptat cu uimire și naivitate din visul greu al neființei, pentru a privi către vastitatea și felurimea lumii create. Desigur, definiția completă a poetului cuprinde și alte trăsături și, anume, facultatea lui de a ordona tumultul acesta de sentimente și viziuni, trecîndu-l sub legea de aur a numărului. Mi-e teamă însă că această din urmă înșiruire, nicidecum secundară, trece pe al doilea plan pentru gustul și înțelegerea comună de astăzi, care reclamă, în primul rînd, materia incandescentă a unei vieți interioare.

Privit din această perspectivă, François Malherbe nu poate deveni poetul preferat al unui amator din zilele noastre. Nobilul normand născut la Caen în 1555, dintr-o familie în care tatăl trecuse prin protestantism, gentilomul care trăise o bună parte a vieții sale în Provența, la Aix, ce secretar al marelui prior al Franței, acest François Malherbe, pe care Boileau îl salută ca pe deschizătorul de drumuri al noii poezii franceze, nu era un scriitor care aducea oamenilor mesajul unei vieți lăuntrice mai bogate și mai adînci decît a celorlalți

oameni. Cîtă deosebire între el și predecesorul său Ronsard, al cărui cîntec erudit se desfășoară pe fundalul de orgă al unei emoții urcînd din rezervele unei profunde duioșii naturale ! După Malherbe și prin tot ce influența sa a determinat în clasicism, care îl recunoștea ca un înaintaș, poeții nu excelau printr-un lirism mai aprins. Pentru doctrina clasică, eul este vrednic de ură, *le moi est haïssable*. Dar rezerva poeților clasici, bunul-gust care impunea formele măsurate ale expresiei, nu era semnul lipsei unei vieții pasionale intense, ci numai al discreției cu care etica timpului socotea că trebuie să ne comportăm față de acea viață. Malherbe este însă un rezervat și un discret și, dacă nu este un insensibil, pentru că unele din mișcările sensibilității obștești treceau ca o adiere și peste coardele lirei sale, el face parte oricum din acea clasă a individualității a cărei formulă echilibrată respinge excesul sentimentului. Pîndim deci cu oarecare neliniște urma poetică a marilor încercări de care viața sa n-a fost scutită. Astfel, din trei copii cu care fusese dăruit, două fete mor în vîrstă fragedă, la scurt interval una după alta. Evenimentul nu este consemnat poeticește decît în renumitele stanțe adresate lui Du Périer, pentru a-l consola de moartea propriei sale fiice. În ce chip însă ? Nu în forma unei amintiri săgetătoare, capabilă să deschidă vechea și dureroasa rană, ci ca un exemplu al înțelepciunii care a știut să uite și să se mîngîie :

De moi, déjà deux fois d'une pareille foudre
Je me suis vu perclus,
Et deux fois la raison m'a si bien fait résoudre
Qu'il ne m'en souvient plus.

(De două ori de-un fulger la fel cu cel de față
Am fost eu săgetat,
Rațiunea-n două rînduri mi-a dat a ei povață
Încît l-am și uitat.)

Soarta l-a încercat mai tîrziu și cu pierderea propriului său fiu, frumosul și făgăduitorul Marc-Antoine, care plătea cu viața, într-o încăierare, propria nesocotință, aceea care făcuse din el, cu cîtva timp mai înainte, omorîtorul unui nefericit burghez din Aix. Malherbe

pare a fi fost, de data aceasta, zguduit mai puternic, dacă judecăm după tenacitatea cu care îl vedem, de aci înainte, cerînd răzbunarea împotriva acelora pe care îi credea asasinii copilului său. Recolta poetică a acestui sentiment a fost însă destul de mică, dacă o comparăm cu aceea care, într-o împrejurare analogă, a făcut pe Victor Hugo să inunde domeniile lirismului francez din vremea sa. Și încă, în singurul sonet pe care Malherbe îl consacră acestui dureros eveniment, nu suferința părintelui, ci setea sa de răzbunare ajunge să se exprime. În sfîrșit, pentru a da un al treilea exemplu, cînd, în 14 mai 1610, un atentat mișelesc curmă viața aceluia care a fostul bunul rege Henric IV, nu numai salvatorul patriei sale din cumplitele războaie civile care o însîngeraseră și o istoviseră, dar propriul binefăcător al poetului, acela care îl primise la curtea sa, înălțîndu-l în onoruri și asigurîndu-i viața, Malherbe își instrună lira, dar nu pentru a cînta durerea sa, ci pe aceea a domnului de Bellegarde, care îi comandase această producție. Se găsesc în stanțele acestei ode destule strofe frumoase, în care durerea se desfășoară cu o largă mișcare augustă :

Pour moi, dont la faiblesse à l'orage succombe,
Quand mon heur abattu pourroit se redresser,
J'ai mis avecque toi mes desseins en la tombe,
Je les y veux laisser.
Quoi que pour m'obliger fasse la destinée
Et quelque heureux succès qui me puisse arriver.
Je n'attends mon repos qu'en l'heureuse journée
Où je t'irai trouver.

(Prea marea-mi slăbiciune venind după furtună,
Chiar dacă fericirii din nou un loc i-ar da,
În a ta criptă pus-am speranța cea mai bună,
Acolo o voi lăsa !
Oricît ar vrea destinul plăcut din nou să-mi fie
Și oricîte izbînde de-acum mi-o soroci,
Odihna fericită îmi va fi dată mie
Doar cînd te-oi regăsi.)

Cîtă uimire încearcă însă cititorul modern cînd, odată cu ultima strofă află că aceste grave accente nu sînt ale poetului și că vocea sa este, de fapt, împrumutată altcuiva,

convenționalului Alcippe, un nume sub care glosatorii ne previn că trebuie să citim pe acela al domnului de Bellegarde :

Ainsi de cette cour l'honneur et la merveille
Alcippe soupiroit, pret à s'évanouir.
On l'aurait consolé ; mais il ferme l'oreille
De peur de rien ouïr.

(Acestei curți onoare și vrednică minune
Alcip oftează, duhu-i cuprins de-ncețoșare
Pe nimeni nu ascultă din cîți doresc a-i spune
Cuvînt de consolare.)

Acest fel al poziției lui Malherbe se opune potrivitei sale asimilări contemporane. Romantismul ne-a deprins să vedem în poet un confesor, o ființă care, mărturisindu-și durerile și bucuriile sale, primește mărturisirea durerilor și bucuriilor noastre, un prieten cu care convorbirea se desfășoară pe planul mai adînc și mai tainic al vieții afective intime. În zadar vom încerca să regăsim în Malherbe pe acest duhovnic și pe acest amic. El nu vorbește niciodată în numele său propriu — sau numai în numele său — și, din această pricină, el nu provoacă niciodată efuziunea emoțiilor noastre cele mai personale. Cîntecul său răsună pentru a exprima sentimente străine. Lira sa este adeseori mercenară. El n-a socotit deci mai prejos de demnitatea sa compunerea acelor stanțe închinate frumoasei Orantine și care trebuiau să cucerească grațiile ei pentru Alcandre, adică pentru Henric IV, îndrăgostit, la cei cincizeci și șase de ani ai săi, de prințesa Charlotte de Condé. N-a disprețuit nici să primească prețul în favoruri și bani al acestor servicii dubioase. La sfîrșitul veacului al XVIII-lea, André Chénier, reprezentînd tipul unui poet deșteptat la o mai severă conștiință a demnității umane, va veșteji în Malherbe rolul la care acesta consimțea să se coboare. Cu aproape două sute de ani mai înainte însă, nici poetul, nici publicul de curteni care îl admirau nu arătau vreo sensibilitate morală oarecare pentru astfel de scăderi.

Cînd nu cîntă sentimentele altora, Malherbe apare sub trăsăturile unui dispensator al gloriei, un rol pe care și l-au asumat toți poeții Renașterii. Se pare că poetul

curtean a fost neliniştit de întrebarea rostului uman la care se poate destina un scriitor de versuri. Era aici tresărirea unei nevoi, încă palidă şi amorţită, a cărei îndestulare trebuia să producă mai tîrziu pe poetul cetăţean şi chiar pe poetul conducător de oameni. Deocamdată însă, această nelinişte nu ştie să cucerească pentru ea titluri noi ale funcţiunii poetice. Neliniştea lui Malherbe se rezolvă într-un accent de autoironie, pe care se cuvine a-l reţine. Într-unul din momentele cărora le datorăm acele replici încărcate de sarcasm, de care este plină biografia acestui om devenit cunoscut prin bruscheţea caracterului său, Malherbe a exclamat: *Un poète n'est pas plus utile à l'État qu'un joueur de quilles.* (Un poet nu este mai folositor statului decît un jucător de popice.) În realitate însă, Malherbe ştie că poate face lucruri mai presus de nevinovata ocupaţie a jucătorului de popice. El ştie, în conformitate cu o tradiţie care descindea din antichitate şi de care au uzat şi, uneori, au abuzat scriitorii Renaşterii, că el poate împrumuta conducătorilor timpului strălucirea de care au nevoie pentru a lua loc pe piedestalele solide în faţa posterităţii. Opera sa este în mare parte făcută din ode închinate măririlor timpului, printre care apare în lumină mai vie figura regilor pe care i-a slujit, a lui Henric IV şi a lui Ludovic XII, cum şi a cancelarului Richelieu, ale căror chipuri s-au păstrat pentru noi împodobite cu reflexele gloriei pe care poetul a ştiut să le proiecteze asupra lor. Este drept a spune că de acest rol al împărţitorului de glorie Malherbe nu s-a folosit niciodată cu acel exces care a stabilit, cu o vîrstă de om mai înainte, reputaţia scandaloasă a italianului Pietro Aretino. Cînd Malherbe îl numeşte pe Richelieu: *grand chef-d'oeuvre des cieux* (mare capodoperă a cerurilor), simţim că această expresie corespunde unei veneraţii reale. Crescut în cultura clasică, din al cărei tezaur el alege, pentru a reda în franţuzeşte, unele din scrierile lui Titus Livius şi ale lui Seneca, Malherbe primise infiltraţia sentimentului plutarchian pentru personalităţile glorioase şi reprezentative. Omul putea fi încă pentru el o fiinţă încărcată cu atributele semizeilor şi cîntecul lui răsună cu adevăr cînd se adresează regelui înţelept şi viteaz, marelui cancelar

sau vreuneia din graţioasele prinţese ale curţii, cum era, de pildă, soţia prinţului de Conti.

În sfîrşit, cînd nu cîntă puterea şi frumuseţea în formele ei auguste şi cînd nu cîntă sentimentele altora, el cîntă sentimentele tuturor. Lira lui vibrează şi de data aceasta cu autenticitate. El devine atunci un poet social, în înţelesul că exprimă şi concentrează idei, tendinţe şi preferinţe ale lumii franceze contemporane. Urcarea lui Henric IV pe tronul Franţei încheia o epocă de războaie civile şi religioase, de sîngeroase competiţiuni la coroană, o epocă de anarhie care ameninţa unitatea ţării şi făcea imposibilă dezvoltarea ei în bune condiţiuni de muncă. Spirit tolerant, mare iubitor al poporului, general viteaz şi om plin de toate acele virtuţi familiale, care pot deveni pilduitoare şi pentru familia cea mare, pentru patria comună, Henric IV readuce liniştea regatului înfrîngînd ambiţiile anarhice, îmbrăţişează în religia catolică credinţa celor mai mulţi dintre francezi, creează prin edictul din Nantes posibilitatea unei liniştite convieţuiri a catolicilor cu protestanţii, întoarce pe francezi către munca cîmpului, temelia prosperităţii permanente a poporului şi, prin propriul exemplu al sobrietăţii şi spiritului său de economie, al simplităţii sale domestice şi al iubirii cu care îşi creşte copiii, devine bunul părinte al ţării sale. Poporul recunoaşte cu dragoste acele binefaceri care îi asigură munca şi bunăstarea în pace, şi Malherbe este omul căruia i-a revenit sarcina de a se face purtătorul lui de cuvînt. Verbul lui se înstrunează solemn cînd vorbeşte de regele învingător:

La terreur de son nom rendra nos villes fortes,
On n'en gardera plus ni les murs ni les portes,
Les veilles cesseront au sommet de nos tours;
Le fer mieux employé cultivera la terre,
Et le peuple qui tremble aux frayeurs de la guerre,
Si ce n'est pour danser, n'aura plus de tambours.

(Teribilul lui nume cetăţile-ntăreşte
Nici porţi, nici ziduri nimeni de-acum nu le-o păzi.
Pe turnuri nimeni nu mai veghează şi priveşte

Şi fierul mult mai bine în brazde-o răscoli,
Norodului dat astăzi războiului ca pradă
Nu-i vor mai bate tobe decît pentru paradă.)

Versul lui, avîntat în astfel de ocazii mai mult decît în oricare altele, va fi contribuit la stabilirea idealului politic al Franţei clasice.

Privită în întregimea ei, opera lui Malherbe este aceea a unui poet de teme pe care le alege singur sau pe care i le oferă alţii. Poezia sa nu este un produs spontan, răsărit din adîncimile sufletului şi dezvoltat după legi care rămîn misterioase, către rezultate pe care poetul însuşi nu le poate prevedea. La rădăcina tuturor compoziţiilor sale regăsim deliberarea şi voinţa. Actul său poetic este plin de luciditate şi stăpînire de sine. Nicăieri mai mult ca în cazul lui Malherbe, n-a fost mai adevărată observaţia după care „inspiraţia nu este starea de suflet a unui poet". Malherbe este tipul poetului lucrător, *poeta faber*. În felul lui de a scrie retrăiesc vechile virtuţi ale exactităţii în muncă, deopotrivă de atentă la perfecţiunea detaliului şi la armonia întregului, care au creat excelenţa artizanatului francez.

Preponderenţa execuţiei asupra inspiraţiei, a lucrării deliberative asupra actului intuitiv, stă la originea tuturor caracterelor poeziei lui Malherbe. Ei i se datoreşte felul retoric al compoziţiei malherbiene. Am spus că poetul porneşte totdeauna de la teorie şi o susţine într-un chip care urmează s-o impună mai mult convingerii decît sentimentului nostru. Desfăşurarea discursului său are un caracter demonstrativ. Ideile şi imaginile sale, dintre care atîtea, potrivit gustului contemporan, sînt împrumutate mitologiei greco-romane, sînt argumente. Într-un studiu renumit, Ferdinand Brunetière a arătat că Malherbe a transformat lirismul în elocinţă, după cum, mai tîrziu, Jean-Jacques Rousseau va transforma elocinţa în lirism. Operînd această mutaţiune de genuri, Malherbe a furnizat un exemplu care se va impune timp de secole, pentru că îl regăsim şi în tirada teatrului clasic şi în meditaţia romantică, forme de expresie poetice şi retorice. Mathurin Régnier l-a acuzat odată pe Malherbe, într-una din satirele sale, că „prozează rime" şi rimează proza". Este incontestabil că o anumită uscăciune, care ţine de firea expunerii prozaice, este nedespărţită de lucrarea poetică a lui Malherbe. Dar această ariditate a unei inteligenţe abstracte aparţine atît de mult firii şi înzestrării franceze, încît, după Malherbe, ea a devenit o adevărată tradiţie.

Dar chipul lucid şi stăpîn pe sine în care proceda Malherbe a alcătuit şi condiţia acelei lucrări de codificare care în ce priveşte limba şi prozodia, care a creat, pentru un lung interval, regulile poeziei franceze. Îndrumările lingvistice ale lui Malherbe au avut o mare însemnătate. Ronsard şi toţi poeţii „Pleiadei", printre care Joachim du Bellay devenise lingvistul întregului curent, erau de părere că poeţii sînt adevăraţii creatori ai limbii şi sînt în dreptul lor introducînd forme şi cuvinte noi, pe care ei le aflau în limbile clasice. Malherbe socoteşte însă că poeţii nu trebuie să se îndepărteze de limba poporului şi, într-una din acele replici tăioase cu care felul său ne-a obişnuit, el trimite pe versificatorii timpului să înveţe franţuzeşte din gura salahorilor de la Pont-aux-Foins. În realitate însă, limba lui Malherbe nu este aceea pe care o vorbeşte poporul, căci el exclude şi cuvintele idiomatice, şi termenii speciali ai tehnicilor şi ai meseriilor, şi expresiile care i se păreau prea tari sau prea colorate. Muza sa nu vorbeşte greceşte şi latineşte, ca aceea a lui Ronsard. Ea vorbeşte franţuzeşte, dar o franceză apropiată de un anumit tip abstract, cum îi şade bine unui gentilom care, atent la măsura întregii sale atitudini, nu vrea să se singularizeze nici prin limbajul său. Urmînd aceste îndrumări, Academia Franceză va întreprinde, mai tîrziu, opera de codificare a limbii. Creată prin decretul lui Richelieu, Academia se va constitui din elementele care compuneau cenaclul literar al lui Malherbe.

În fine, lucrarea de codificare a poetului se va întinde şi asupra nenumăratelor probleme ale formei poetice. Prilejul îl oferise volumul de poezii al lui Desportes, un autor care se mişca în zodia „Pleiadei". Însemnările

pe care Malherbe le face pe marginea acestui volum şi care se găsesc publicate în excelenta ediţie critică a lui Lalanne oferă materialul unui vast tratat de poetică, pe care un cercetător ca Fernand Brunot l-a sistematizat, dealtfel, într-o monografie renumită. Nenumărate sînt detaliile acestei doctrine rigide care nu admite nici hiatul, nici încălecările de versuri (*les enjambements*), nici cezura pusă în altă parte decît la jumătatea versului, nici rimele prea sărace, ca cele care împerechează cuvinte aparţinînd aceleiaşi categorii gramaticale sau care asociază cuvîntul simplu şi derivatul lui sau termeni prea înrudiţi ca înţeles, nici eliziunile de silabe, nici inversiunile forţate, nici cacofoniile, nici consonanţele emistihului cu sfîrşitul versului, nici umpluturile, ceea ce el numea *les bourres* etc., etc.

Sub privirea acelui aspru legislator, poezia lui Desportes zace, pînă la urmă, ca o biată victimă asasinată. Iar în această sîrguinţă nemiloasă avem impresia că se exprimă ceva din deprinderile vechii seminţii de magistraţi din care se trăgea Malherbe şi poate şi din instinctele legiferatoare ale acelor romani care au intrat cu o parte atît de însemnată în compoziţia geniului francez. Această preocupare vie pentru limbă şi pentru formă era atît de înrădăcinată în Malherbe încît, după cum povesteşte discipolul său Racan, autorul celui mai important izvor asupra biografiei poetului nostru, aflîndu-se pe patul de moarte şi auzind pe îngrijitoarea sa că face o greşeală de limbă, muribundul făcu o sforţare supremă şi corectă eroarea atît de supărătoare. Duhovnicul său îl certă pentru acest gînd consacrat, în clipele supreme, unei preocupări inoportune, la care Malherbe răspunse că, socotindu-se slujitor al limbii franceze, a crezut că trebuie să i se dedice pînă la ultimul său ceas.

Astăzi, după peste trei sute de ani de la moartea lui, întîmplată în 1628, trebuie să-i dăm dreptate lui Malherbe. Dintre toate creaţiile spirituale ale geniului francez, limba sa este cea mai perfectă.

Marele fenomen istoric al prestigiului cultural al Franţei se datoreşte, în primul rînd, limbii sale. Prin precizia, fineţea şi graţia acestui incomparabil instrument lingvistic, izbuteşte Franţa să se menţină în primele planuri ale civilizaţiei umane. Printre făuritorii lui, Malherbe stă în primele locuri, şi faptul acesta ar fi suficient pentru a-i conferi titlul unuia dintre cei mai de seamă francezi.

1956

VOLTAIRE

I

Paginile de față își propun să povestească viața și să analizeze ideile unuia din oamenii cei mai uimitori ai veacului său, o inteligență fecundă și spirituală, un filozof și un poet, un adversar neîmpăcat al multelor nedreptăți sub care suferea patria sa și un luptător pentru toate acele idealuri care, chiar în zilele noastre, nu și-au pierdut deloc actualitatea.

Este vorba de François Arouet, devenit celebru în literatură sub numele de Voltaire, unul din reprezentanții tipici și cei mai influenți ai iluminismului, adică al acelui curent literar și filozofic care a străbătut veacul al XVIII-lea în toate țările de cultură ale Europei, ca o expresie a năzuințelor burgheziei împotriva orînduirii feudale și a absolutismului regal.

Burghezia franceză cucerise multe poziții economice și spirituale în ultimul secol. Ea devenise o clasă prosperă prin achiziționarea unora dintre pămînturile țărănești sau chiar a unor domenii senioriale, prin concesionarea strîngerilor de impozite și prin extinderea industriei manufacturiere și a comerțului exterior al Franței, îndreptat acum către punctele cele mai îndepărtate ale globului. În 1670, Franța instalase puterea ei la Pondichery, pe coasta estică a Indiilor. După zece ani, fundează un adevărat imperiu francez în America-de-Nord, întins de la Quebec, în Canada, pînă în gurile fluviului Mississippi. Compania franceză a Mississippiului ia ființă în 1684. Manufacturile franceze se dezvoltă în toată această vreme. Marile invenții tehnice se anunță. În 1690, Papin construiește o mașină capabilă să ridice greutăți cu ajutorul forței aburilor și, în 1707, vaporul cu aburi. Progresele culturale ale burgheziei franceze nu erau mai prejos. Cîțiva din marii scriitori și gînditori ai Franței proveneau din rîndurile burgheziei, încă din veacul trecut. Descartes și Corneille, Racine, Molière și Boileau erau burghezi. Dar, deși această clasă activă, bogată și instruită crescuse neîntrerupt în prosperitate și cultură, drumul ei ascendent era mereu stînjenit de vechea aristocrație, care păstra pozițiile de conducere în stat și nutrea uneori veleitatea înapoierii către formele cele mai vechi ale feudalității. Se organizează astfel o nouă cultură, consacrată criticii vechilor instituții și moravuri, agitînd idealurile acelei libertăți de care avea atîta nevoie burghezia doritoare să sfărîme vechile constrîngeri și să instaleze propria ei putere și influență. Aspirația aceasta s-a realizat, în Franța, abia către sfîrșitul veacului, odată cu marea revoluție. Deocamdată, și după cum se întîmplă totdeauna în astfel de împrejurări, clasa care purta protestul social al vremii îmbrățișează cauza tuturor nedreptățiților și luptă împotriva acelor forme ale oprimării care o atingeau și pe ea. Din rîndurile burgheziei iluministe a vremii, dar reprezentînd aspirația spre libertate și justiție a întregului popor, se ridică deci glasurile care veștejesc nedreptatea și fanatismul, intoleranța și obscurantismul, cerînd relații mai juste între oameni și națiuni, libertate și toleranță. Aceste glasuri aveau multe motive să-și formuleze criticile și revendicările lor.

Lunga domnie a suveranului absolutist, a lui Ludovic al XIV-lea, înmulțise nenorocirile publice, mai cu seamă în faza ei finală. Sîngeroasele și neîntreruptele războaie împotriva Olandei, a Palatinatului și a Spaniei coalizaseră puterile europene împotriva Franței. Cheltuielile necesare acestor războaie, sporite prin fastul și risipa curții, secătuiseră tezaurul public. Temelia națiunii, țărănimea franceză, era istovită de multele sarcini fiscale care apăsau asupra ei și erau menite să întrețină nobilimea. Concentrată în mare parte la curte și gratificată cu im-

portante pensiuni regale, ocupînd cadrele superioare ale armatei și bisericii, nobilimea franceză trăia, de fapt, pe spinarea țărănimii, impusă prin cele mai variate și mai apăsătoare impozite directe și indirecte și adusă în sapă de lemn. Se cunoaște zguduitorul tablou pe care, încă din 1688, l-a zugrăvit La Bruyère : „Toată lumea poate vedea unele animale fioroase, femei și bărbați, răspîndiți pe cîmpii, negri, palizi și arși de soare, legați de pămîntul pe care îl scurmă și-l răstoarnă cu o îndărătnicie de neînvins. Vocea lor pare articulată și cînd se ridică pe picioare, dezvăluie un chip omenesc și sînt, în adevăr, oameni. Se retrag noaptea în vizuini, unde trăiesc cu pîine neagră, cu apă și rădăcini. Acești oameni cruță celorlalți osteneala de a semăna, de a munci pămîntul și de a strînge roadele pentru a trăi, și merită, astfel, să nu fie lipsiți de pîinea pe care ei au semănat-o."

Astfel de rămășițe ale epocilor celor mai barbare ale feudalității puteau fi semnalate în domeniile cele mai variate ale vieții publice. Nu exista un sistem juridic pus la curent cu nevoile mai noi ale țării. Justiția se împărțea după ordonanțe și edicte datînd uneori de sute de ani. Posturile de judecător puteau fi cumpărate și ele erau atribuite unor tineri abia ieșiți din copilărie. Tortura — roata și stîlpul — era procedură legală de anchetă. Pedeapsa cu moartea, prin sfîșiere, ardere, ștreang și eșafod, era aplicată frecvent și, uneori, pentru delictele cele mai neînsemnate. Epoca a comentat mult cazul unei nenorocite servitoare condamnată la moarte prin spînzurătoare pentru vina de a fi șterpelit cîteva prosoape de la stăpînii ei. Sentințele se dădeau în numele lui Dumnezeu și condamnatul trebuia să se pocăiască înainte de a fi executat. Crimele religioase definite de dreptul penal al vremii erau sumedenie. Erau oameni care trebuiau să răspundă de crima de ateism, blasfemie, vrăjitorie, erezie și schismă. Pentru toate crimele religioase se prevedea moartea pe rug. După revocarea edictului din Nantes, protestanții încetaseră să mai aibă drepturi în Franța. În 1724, Ludovic al XV-lea va interzice orice altă religie în afară de cea catolică. Vasele franceze se mișcau prin mijlocul străvechi al vîslașilor înlănțuiți pe băncile lor, nenorociții galerieni, la care noi, oamenii moderni, nu ne putem gîndi decît cu cel mai adînc cutremur al inimii. Legați în lanțuri, vîslind cîte douăsprezece ceasuri în șir sub loviturile de bici ale vătafilor lor, mîncînd și dormind pe banca pe care erau înlănțuiți, acești nenorociți nu erau eliberați niciodată, dacă nu se putea găsi, cu ajutorul cavalerilor de Malta, vreun sclav sarazin, care, în schimbul unei sume de bani plătită familiei, să înlocuiască pe condamnatul francez, ajuns la termenul pedepsei sale. Protestanții erau trimiși la galere. Se citează cazul unui oarecare Jean-Pierre Espinas care vîslise douăzeci și trei de ani pe galerele Franței pentru vina de a fi adăpostit un pastor protestant refugiat.

Existau așa-numitele „lettres de cachet", un fel de ordine nemotivate de arestare, contrasemnate de un ministru, prevăzute cu sigiliul regal și emise, pe un timp nelimitat, împotriva unor nefericiți care nu făcuseră nimic pentru ca justiția să poată fi pusă în mișcare. Barbaria acestor practici judiciare și administrative crește în tot timpul secolului al XVIII-lea. După atentatul neizbutit al lui Damiens împotriva lui Ludovic al XV-lea, se instituie pedeapsa cu moartea pentru orice critici adresate religiei sau puterii regale, ca și pentru autorii sau răspînditorii scrierilor cu un cuprins primejdios bisericii sau coroanei. Procedura arderii scrierilor incriminate era un lucru cu totul obișnuit în epocă.

La 1 septembrie 1715, Ludovic al XIV-lea moare lăsînd țara cu o datorie publică de două miliarde și cu numeroase înfrîngeri în politica ei externă. Philippe de Orléans, nepotul regelui, devine regentul Franței pentru timpul minorității lui Ludovic al XV-lea. Se aude mai întîi un strigăt de ușurare. Dar situația era gravă. Se impunea o reformă financiară : impozitul proporțional. Ideea de a impune clerul și nobilii părea însă o enormitate și noua așezare a impozitelor nu se poate aplica. Se face o revizie a finanțelor publice și se descoperă că regele împrumutase sume colosale, că încasatorii impozitelor rețineau banii și jucau cu ei la bursă, că soldele armatei nu mai puteau fi plătite. Un financiar scoțian, John Law, vine în Franța cu proiecte de redresare a finanțelor publice. El creează o bancă, cerînd de la acționari nu-

mai un sfert din depunerile lor, în aur, restul fiind primit în hîrtie-monedă. Banca lui Law emite acțiuni pe care le garantează prin întreprinderi în Canada, în vederea cărora creează așa-numita „Companie a Occidentului“. Law propune în același timp mai multe reforme: concedierea unui număr de cel puțin 40 000 funcționari, preluarea datoriei de stat de către banca Law, vînzarea bunurilor bisericii achiziționate în ultimii o sută douăzeci de ani. Acțiunile băncii Law cresc la început în proporții nemaiauzite. Este vremea marilor speculații la bursă, a oamenilor îmbogățiți peste noapte, a renumiților „traitans“, din rîndul cărora Le Sage desprinde figura eroului comediei sale *Turcaret*. Dar cînd se ivește criza de încredere, acțiunile băncii se prăbușesc. Law fuge din Franța și moare sărac la Veneția. În 1720, Franța trăiește grava încercare a falimentului de stat.

Dacă ne gîndim că ne aflăm în vremea rococoului, a marchizelor și marchizilor, a serbărilor pastorale la curte, a perucilor pudrate, a hainelor de mătase, a favoritelor regale, a epocii celei mai grațioase dar și mai imorale din istoria lumii moderne, nu putem să nu rămînem uimiți de adîncul contrast interior al acestei epoci. Menuetele vremii și *Călătoria spre Cythera* a lui Watteau se detașează pe fondul unui adînc și general strigăt de jale. Idila marchizilor pudrați ascundea mizeria țărănimii, plînsul galerienilor, persecuția protestanților, ruguri care mistuiau oameni și opere, nenorociți care îmbătrîneau la Bastilia, pentru a nu mai vorbi de teribila imoralitate a cercurilor conducătoare. Dar s-au găsit mai mulți oameni care au priceput toate acestea. Unul din ei a fost Voltaire.

II

Voltaire s-a născut la Paris, în ziua de 21 decembrie 1694. Venea pe lume într-o veche familie burgheză, ai cărei membri pot fi urmăriți pînă la începutul secolului al XVI-lea, ca meșteșugari, negustori, proprietari de pămînt. Tatăl său era un notar public, cu întinse

relații. Se ocupase de afacerile lui Boileau și îi redactase testamentul. Îl cunoscuse pe Pierre Corneille. Ducele de Saint-Simon, autorul celebrelor *Memorii*, își aducea aminte de el ca de unul din oamenii de afaceri ai tatălui său. Era un om instruit, cinstit și grav. Mama, descendentă a unei familii nobiliare din Poitou, era, spre deosebire de soțul ei, o natură veselă și imaginativă. Salonul ei era un loc de întîlnire al cîtorva din scriitorii vremii. Frecventa pe vestita Ninon de Lenclos, interesantă figură a vechiului regim, a cărei amintire merită să fie păstrată, nu atît pentru tinerețea ei cam frivolă, cît pentru faptul de a fi fost una din inteligențele cele mai cultivate ale vremii sale, o natură de artistă, excelentă muziciană, prietena lui Molière, luptătoare pentru emanciparea femeii, foarte influentă prin salonul ei, în care se adunau multe din spiritele de seamă ale epocii. Voltaire a fost prezentat bătrînei Ninon de Lenclos, care trebuie să-și fi dat seama de precocitatea genială a copilului de zece sau unsprezece ani, pentru că la sfîrșitul vizitei îi face un însemnat dar de cărți. Amintirea ei, pilduitoare prin deschiderea spiritului și libertatea față de prejudecăți, a fost de mai multe ori evocată de scriitor în operele și în corespondența sa. Mare influență asupra copilului Voltaire au avut și alți prieteni ai casei, spirite libere și ironice, reprezentanți ai „libertinismului“, acel curent al „liberei-cugetări“ în luptă cu vechiul dogmatism religios, care se manifestase încă din secolul al XVII-lea, frații Caumartin și abatele de Châteauneuf. Din cei cinci copii ai soților Arouet, doi au murit în vîrstă tînără. Au trăit un frate, Armand, o fire cu totul opusă lui François, austeră și pioasă, și o soră, Margueritte-Catherine, devenită soția unui căpitan Denis și mama a doi copii: o fată, mai tîrziu conducătoarea gospodăriei lui Voltaire, și un băiat, viitorul abate Mignot, care va îngriji de înmormîntarea unchiului.

În anul 1703, Voltaire intră în colegiul Louis-le Grand, renumitul institut de învățămînt condus de iezuiți. Este o școală nobiliară în care elevii aparțin celor mai puternice familii ale Franței. Unii din acești tineri își împart vremea lor între colegiu și saloanele în care

obțin mari succese, se bat în duel și părăsesc curînd școala, pentru a obține demnități în stat, în armată sau în biserică. Părinții iezuiți folosesc metode de captație: sînt binevoitori și indulgenți. Austeritatea jansenistă nu este pe gustul lor. În școlile iezuite, învățămîntul se preda în limba latină. Scopul principal al învățămîntului era să facă pe elevi să compună versuri și să țină discursuri în latinește. Limba greacă ocupa un loc mult mai mic în program. Se preda matematica, elemente de fizică și filozofie, dar programul de studii era colorat mai cu seamă în sens literar și lingvistic. Gramatica și retorica erau disciplinele de bază. Un mare rol îl jucau apoi reprezentațiile teatrale, tragedii și comedii, menite să fortifice memoria elevilor și să le înfățișeze frumusețea virtuților și ridicolul viciilor. Se dezbăteau apoi procese fictive cu inculpați alegorici, în timpul cărora elevii trebuiau să pronunțe pledoarii pentru medicină, retorică, filozofie, artă ș.a.m.d. Cît de nesatisfăcător era învățămîntul iezuiților la Louis-le-Grand o va spune scriitorul mai tîrziu, cînd, în articolul *Education* din *Dicționarul filozofic,* pune amintirile sale în gura unui personaj fictiv: „Cînd am ieșit în lume și am încercat să deschid gura, oamenii au început să rîdă de mine: recitam odele lui Ligurinus și *Pedagogul creștin,* dar nu știam că Francisc I a fost luat prizonier la Pavia, nici unde se află această localitate. Nu cunoșteam țara unde mă născusem, nici legile ei fundamentale, nici nevoile patriei mele, nu știam nimic din matematici și nimic din filozofia sănătoasă."

Voltaire era un școlar de o neobișnuită precocitate, foarte studios. Încă din vremea trecerii sale prin colegiul iezuiților își fac apariția cîteva din tendințele lui viitoare. Unul din profesorii colegiului, părintele Lejay, îi prezice într-o zi, cu oroare, că va deveni „un corifeu al deismului", adică al acelei religiozități filozofice în luptă cu biserica oficială. Colegii săi la Louis-le-Grand sînt, după cum am spus, mlădițe aristocratice. Dintre aceștia unii vor deveni mari nume ale Franței absolutiste: mareșalul Richelieu, ducele de Lauzun, frații d'Argenson, viitori miniștri, contele d'Argental, contele Pont-de-Veyle, căruia îi va dedica o poemă, și alții.

Voltaire crește în mijlocul acestui tineret foarte orgolios, adeseori insolent; dar și în vremea școlii și mai tîrziu, fiul notarului Arouet se menține într-o atitudine plină de demnitate. Cînd îi sosește știrea că domnul de Richelieu s-a exprimat fără politețe în ce-l privește, Voltaire scrie prietenului lor comun Thieriot, sub data de 11 septembrie 1722: „Sînt foarte mirat de mînia domnului de Richelieu. Îl stimez prea mult pentru a crede că a putut vorbi cu un aer de nemulțumire, ca și cum m-aș fi abătut de la ceea ce îi datoram. Nu-i datorez decît prietenie și nu aservire *(asservissement);* și dacă mi-ar cere-o, nu i-aș mai datora nimic. I-am scris și nu te mai sfătuiesc să-l revezi, dacă te aștepți să primești de la el, în numele meu, învinuiri care ar avea aerul unei reprimande și care i-ar sta tot atît de rău, lui, dacă mi-ar face-o, și mie, dacă aș primi-o."

După ce părăsește colegiul, Voltaire se gîndește să se consacre carierei literare. Bătrînul Arouet nu este de acord cu acest proiect, nu ține în mare stimă pe literați și se teme că fiul său, intrînd în tagma lor, s-ar destina unui viitor întunecat. Doamna Arouet nu mai trăia acum. Voltaire crede că va putea studia dreptul și audiază cîtva timp prelegerile facultății. Dar zădărnicia învățămîntului juridic al vremii, redus aproape numai la memorizarea *Pandectelor,* îi repugnă. Se hotărăște atuncea să trăiască pentru scopurile sale.

III

În ultimii ani de domnie ai lui Ludovic al XIV-lea, tendințele comprimate de bigotism și ipocrizia curții încearcă să se manifeste. Libertinismul produce acum marea lui operă filozofică pusă în serviciul rațiunii și toleranței, *Dicționarul istoric și critic* (1695—1697) al lui Pierre Bayle. Libertinismul adoptă însă curînd și înțelesul lui mai nou, acela care desemnează o viață ușuratică. Ambele înțelesuri sînt reprezentate de cercul de prieteni care se întîlnesc în castelul Le Temple, în jurul marelui prior de Vendôme, un cleric cu o alcătuire morală și un fel de viață posibile numai în vechiul

regim şi al cărui cinism i-a prilejuit lui Saint-Simon un celebru portret. Voltaire este introdus în vesela, dar dubioasa societate din jurul lui Vendôme de către abatele Châteauneuf, prietenul familiei sale. Tînărul Arouet are prilejul să-şi manifeste de pe acum spiritul lui foarte inventiv, gata în orice moment să găsească epigrama sarcastică şi muşcătoare. Devine unul din oaspeţii cei mai preţuiţi ai salonului din castelul Le Temple. Domnul notar Arouet este foarte nemulţumit cu modul de viaţă al fiului său şi, dorind să-l sustragă influenţelor sub care alunecase, se gîndeşte să-l îndepărteze din Paris. Fuseseră convocate, la Haga, statele generale, adică adunarea reprezentanţilor nobilimii, clerului şi ai celei de-a treia stări din cele şapte provincii care alcătuiau regatul Olandei. Marchizul de Châteauneuf este rugat să ia pe lîngă sine, ca ataşat, pe tînărul Arouet. Haga devenise unul din locurile de refugiu pentru hughenoţii francezi, după revocarea edictului din Nantes. Printre familiile franceze instalate la Haga se găsea şi aceea a unei doamne Dunoyer, cu cele două fiice ale ei. Voltaire se îndrăgosteşte de cea mai mică dintre ele, de Olympie. Doamna Dunoyer nu vede însă cu ochi buni înclinaţia fiicei ei pentru un tînăr fără nici o situaţie şi cere marchizului de Châteauneuf îndepărtarea aceluia care ar fi putut compromite reputaţia Olympiei. Despărţirea se produce cu mare durere pentru cei îndrăgostiţi. Urmează o pasionată corespondenţă şi cîteva întîlniri tainice, în care fata trebuie să se deghizeze. Devenită, mai tîrziu, contesă Winterfeld şi revenită în Franţa, numele Olympiei apare în corespondenţa lui Voltaire pînă în 1736.

Înapoiat în Paris, tînărul atît de zburdalnic cedează insistenţelor tatălui. Trebuia găsită o ocupaţie serioasă pentru el. În cancelaria avocatului Alain, Voltaire învaţă acum procedurile sinuoase ale justiţiei vremii, felul complicat în care putea dobîndi dreptatea şi, mai ales, chipul în care ea putea fi tăgăduită. Învăţătura aceasta nu va rămîne fără rod pentru el. Stabileşte, în aceeaşi vreme, legături cu teatrul. În mintea sa încolţise ideea de a scrie tragedia *Oedip*. Cercurile teatrale se deschid

însă cu greutate unui debutant. Printre figurile întîlnite în frecventarea Comediei Franceze, îi apare o fiinţă deosebită prin graţie, frumuseţe şi geniu, actriţa Adrienne Lecouvreur, căreia îi dedică mai multe poeme. Scrie, tot atuncea, diferite pamflete şi povestiri în versuri, apoi ode în stil clasic, dintre care una, prilejuită de un concurs al Academiei şi menită să glorifice pietatea regală, nu izbuteşte să cîştige premiul, căzut în lotul unui abate Dujarry. Este vorba de oda *Sur le voeu de Louis XIII* (1714). Invitat de vechiul coleg Caumartin la castelul tatălui său, nu departe de Fontainebleau, Voltaire găseşte aici un mediu asemănător aceluia de la Le Temple. Tînărul autor înmulţeşte acum operele sale cu epistole în versuri, dintre care două sînt adresate abatelui Servien, familiar al salonului lui Vendôme, personaj libertin în toate înţelesurile cuvîntului şi care petrecuse cîtva timp la Bastilia, apoi la Vincennes, pentru faptul de a fi protestat, cu prilejul unui prolog debitat la o reprezentaţie de operă, împotriva adulaţiei nemăsurate cu care era înconjurată persoana regelui. Poetul adresează prizonierului de la Vincennes sfaturi stoice: prin răbdare şi statornicie turnul unei închisori poate fi schimbat într-un palat al Minervei, căci „un filozof e liber chiar în lanţuri". În acelaşi an moare Ludovic al XIV-lea. Regentul Philippe de Orléans, fiul fratelui regelui şi al prinţesei bavareze Elisabeth-Charlotte, este un om de o rară imoralitate şi de un neobişnuit cinism. Bătrînul rege îl numise odată „un fanfaron al viţiului". Încă din primul an al regimului său, Philippe de Orléans încearcă redresarea finanţelor publice şi recurge la ajutorul lui John Law. Voltaire atacă, în poezii ocazionale, desfrîul speculanţilor de bursă prilejuit de sistemul lui Law. Dar spiritul foarte muşcător al poetului îşi atrage duşmănii primejdioase, cînd epigramele şi pamfletele lui ating persoana regentului, despre a cărui imoralitate încetase să se mai vorbească în şoapte. I se pune deci în vedere să părăsească Parisul şi poetul găseşte azil în castelul lui Maximilian de Sully, pe Loire, unde se adunase o altă societate de libertini. O epistolă în versuri adresată regentului, care, fără să conţină o retractare, cuprinde reflecţia că un prinţ nu

poate întruni toate sufragiile supușilor, săi, îi obține autorizația de a se înapoia la Paris. Dar aici sarcasmul lui dă din nou roade. Pamfletele lui anonime trec din mînă în mînă. Unul din ele, în latinește, începînd cu cuvintele *regnate puero,* acuză pe regent de asasinat prin otrăvire, de incest, de golirea tezaurului, de violare a încrederii publice. Un spion al poliției, căpitanul Beauregard, obține de la Voltaire mărturisirea că el este autorul acestui pamflet și chiar al altora, care, de fapt, nu-i apațineau. Regentul ordonă închiderea scriitorului la Bastilia, unde rămîne de la 17 mai 1717 pînă la 11 aprilie 1718. După eliberare este trimis să locuiască la Chaulieu, unde familia Arouet avea o proprietate. Abia în toamna aceluiași an i se îngăduie să revie la Paris. În vremea aceasta, noi idei literare încolțesc în mintea lui Voltaire.

IV

Există numeroase portrete ale lui Voltaire. Unul din tinerețe, datorit pictorului Largillière, ni-l înfățișează cu lunga perucă buclată care se mai purta în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Poartă vesta de brocart, jaboul de dantelă, haina cu nasturii îmbrăcați ai eleganților vremii. Fruntea este monumentală, și sub sprîncenele ridicate ale omului care încearcă o surpriză, se deschid ochii animați de surîsul continuat pe gura cu buzele subțiri. Fața este slabă, dar încă nu căzută, cu trăsăturile adîncite, ca în portretele de mai tîrziu. Este un tînăr cu o înfățișare plăcută, plină de distincție. Așa trebuie să fi apărut în saloanele libertine ale vremii, în care spiritul lui fermeca pe unii, umplea de ură și îndîrjire pe alții.

Nenumărate sînt frecventările lui în societatea aristocrată a vremii. În castelul ducelui de Sully cunoaște pe tînăra Suzanne de Lavry, care nutrea veleități teatrale. Voltaire terminase tragedia *Oedip* și scena Comediei Franceze i se deschisese. Suzanne ar fi vrut să interpreteze rolul Jocastei, dar cum acest rol nu-i convenea deloc, reprezentația se dă cu o altă artistă spre sfîrșitul anului 1718. Piesa este jucată în fața regen-

tului și a unui public de curteni, doritori să observe reacțiile produse de aluziile piesei. Tragedia relua vechea temă a lui Sofocle, pe care Corneille o mai tratase în veacul trecut. Destinului cunoscut al regelui Thebei, care, prigonit de zei, își ucide tatăl și devine soțul mamei sale, Jocasta, noul poet îi adăugă episodul de dragoste dintre Jocasta și Filoctet, prințul Eubeii. Era o concesie făcută gustului contemporan, care nu putea concepe o tragedie fără un episod de dragoste. Filoctet devine purtătorul de cuvînt al convingerilor filozofice ale poetului. Parterul ascultă cu uimire declarația lui Filoctet: *„Un roi pour ses sujets est un Dieu qu'on révère. / Pour Hercule et pour moi, c'est un homme ordinaire“* („Un rege este pentru supușii săi un zeu venerat. / Pentru Hercule și pentru mine este un om obișnuit“) sau *„Toujours libre sans lui, sans sujets et sans maître. / J'ai fait des souverains et n'ai point voulut l'être“* („Rămînînd mereu liber, fără supuși și fără stăpîn, / am creat suverani, dar n-am vrut să fiu unul dintre ei“). Marele preot pronunță cuvinte sedițioase: *„Tremblez, malheureux roi, votre règne est passé ;Une invisibile main suspend sur votre tête, / Le glaive menaçant que la vengence apprête ; / Bientôt de vos forfaits vous-même épouvanté, / Fuyant loin de ce trône où vous êtes monté... / Partout d'un dieu vengeur vous sentirez les coups : / Vous chercherez la mort : la mort fuira de vous... / Au crime, au châtiment malgré vous destiné, / Vous seriez trop heureux de n'être jamais né “* („Tremură, nenorocit rege, domnia ta s-a sfîrșit ; / O mînă nevăzută atîrnă deasupra capului tău, / Sabia amenințătoare pe care o ascute răzbunarea ; / Înspăimîntat în curînd de crimele tale, / Fugind departe de tronul pe care te-ai înălțat... Vei simți pretutindeni loviturile unui zeu răzbunător ; / Vei căuta moartea : dar moartea va fugi de tine... / Sortit, fără voia ta, crimei și pedepsei, / Te-ai simți prea fericit dacă nu te-ai fi născut niciodată“). Jocasta articulează un adevărat rechizitoriu împotriva preoțimii : *„Nos prêtres ne sont point ce qu'un vain peuple pense, / Notre crédulité fait toute leur science“* („Preoții noștri nu sînt ce gîndesc oamenii neștiutori despre ei, / Credulitatea noastră

este toată știința lor"). Niciodată nu se auziseră cuvinte atît de îndrăznețe pe scena Comediei Franceze. Tragedia a avut totuși un mare succes. Autorul apăruse în figurația piesei, ca unul din pajii care purtau trena Marelui Preot. Regentul a dovedit răbdare față de atîtea aluzii care-l atingeau direct. După sfîrșitul reprezentației l-a chemat pe autor și i-a făcut daruri. Sora regentului a acceptat dedicația piesei, care va apărea în anul viitor iscălită cu pseudonimul Voltaire, întrebuințat pentru prima oară acum. Cînd, după cîteva zile, regentul îl invită la masă, Voltaire găsește prilejul să-i trimită una din săgețile ironiei lui: „Sînt foarte recunoscător alteței-voastre regale că se îngrijește de hrana mea, dar o rog să nu se mai ocupe de locul unde trebuie să locuiesc".

În publicul care asista la premiera lui *Oedip* se găsea și doamna de Villars, care, entuziasmată, ca și soțul ei, de piesă, dorește să cunoască pe autor și să-l introducă în cercul ei de prieteni intimi. Voltaire încearcă o pasiune puternică pentru doamna de Villars, dar luptă împotriva acestei pasiuni, simțită ca păgubitoare pentru cariera lui de creator. Continuă totuși o viață foarte răspîndită. Este cînd în salonul ducelui de Richelieu, cînd la marchizul de Mimeure, cînd la doamna de Bernières. Într-un rînd cunoaște pe lordul Bolingbroke, membru al partidului conservator englez (tory), fost ministru de Război și de Externe al Angliei, refugiat în Franța în momentul în care, după urcarea pe tron a regelui George I, complotase în favoarea lui James III, ultimul membru al vechii dinastii. Lord Bolingbroke trăia acum la moșia La Source din Anjou, de unde coresponda cu Swift. Era un om foarte învățat și un spirit deschis pentru ideile noi, unul din reprezentanții liberei cugetări și ai deismului englez.

La moșia lordului Bolingbroke citește Voltaire, pentru întîia oară în public, noua lui operă, o epopee, *La ligue*, devenită mai tîrziu *Henriada*. Poema glorifică figura lui Henric al IV-lea, acela care pusese capăt lungilor războaie religioase și civile ale secolului al XVI-lea și instituise un regim de toleranță religioasă, pe care nepotul și urmașul lui, Ludovic al XIV-lea, îl întrerupsese prin revocarea edictului din Nantes. Poemul se dispensează, pînă la un punct, de intervențiile supranaturale, comune tuturor epopeelor, pe care le înlocuiește cu alegorii: Discordia, Trădarea, Furia, Fanatismul, Războiul, Înțelepciunea etc., cărora le dă un loc în acțiune. Procedeul personificării unor idei abstracte dispensează pe scriitor de observația vieții și a naturii și înlocuiește, prin reci abstracțiuni, imaginile concrete și bogate în semnificații cu care poeții ne sînt îndatorați. Acțiunea *Henriadei* începe în momentul în care Henric al III-lea, înțeles cu Henric de Bourbon, regele Navarei, îl trimite pe acesta în Anglia pentru a cere ajutor reginei Elisabeta împotriva armatelor catolice grupate în așa-zisa Ligă, care devastă teritoriul național: prilej pentru poet de a evoca un regim politic considerat superior prin acele libertăți ale poporului care lipseau încă Franței. Henric descrie, în fața Elisabetei, nenorocirile Franței și grozăviile Nopții Sfîntului Bartolomeu, cînd hughenoții își găsesc moartea într-un masacru rămas de pomină. Henric de Bourbon se întoarce în Franța cu ajutor englez și respinge armatele Ligii. Dar Discordia zboară la Roma, la curtea papei Sixt al V-lea și revine de-acolo cu Politica, pentru a urzi dezordini la Paris. Discordia înarmează brațul lui Jacques Clément care, condus de Fanatism, ucide pe Henric al III-lea. Henric al IV-lea este recunoscut rege al Franței de către armatele sale. Asediază atunci Parisul. Ludovic cel Sfînt îi apare și, conducîndu-l în lumea de dincolo, îi arată, în Palatul Destinului, gloriile trecute și viitoare ale Franței. Discordia făurește planul de a-l atrage pe Henric în palatul Amorului, pentru a-i slăbi voința. Henric zăbovește cîtva timp lîngă vestita doamnă d'Estrée, „frumoasa Gabriela". Dar sfatul lui Mornay și propria conștiință îl readuc la armatele lui. Continuă asediul Parisului, în care bîntuie foamea. Dar regele generos hrănește pe parizienii asediați, pînă cînd, cetatea deschizîndu-i porțile, războiul fratricid ia sfîrșit. Puțină lume mai citește astăzi *Henriada*, cu recile ei alegorii, cu batalioanele ei de alexandrini monotoni, dar nimeni dintre cîți urmăresc progresul ideilor de tole-

ranță religioasă în Franța absolutistă, dominată de iezuiți, nu poate să nu se oprească în fața acestei opere. Prin ea, figura lui Henric al IV-lea, pusă cîtva timp în umbră de Ludovic al XIV-lea, a fost din nou recunoscută în însemnătatea ei istorică și așezată la locul care-i revenea.

Scriitorul devenit celebru, oaspetele disputat al atîtor saloane, unde spiritul lui era foarte gustat, primește, într-o zi, invitația doamnei de Rupelmonde, o tînără văduvă mult sărbătorită în societatea pariziană, pentru a o însoți într-o călătorie în Olanda. Această țară era de multă vreme un centru al liberei cugetări europene. Numeroase scrieri, care nu puteau apărea în Franța, se tipăreau în Olanda. Aici găsise Descartes un loc liniștit al meditației sale. Hughenoții aflaseră aici un adăpost. Călătoria în patria liberei-cugetări și a toleranței religioase prezenta o deosebită atracție pentru Voltaire. Poate că la Haga s-ar fi putut găsi un editor pentru *Henriada?* Doamna de Rupelmonde unea grația fizică a persoanei sale cu un spirit cultivat și idei înaintate. Era o femeie-filozof, cum societatea vremii cunoștea mai multe. Din discuțiile cu tovarășa lui de călătorie se închegă sub pana lui Voltaire poemul *Le pour et le contre* (1722), cunoscut și sub titlul *Epistolă către Urania*. Adresîndu-se prietenei sale, el evocă mai întîi numele poetului antic, al lui Lucretius, al cărui exemplu în înlăturarea superstițiilor declară că dorește să-l urmeze. Frumoasa Urania voia ca poetul să-i zugrăvească primejdiosul tablou al „minciunilor sacre" de care e plin pămîntul și s-o elibereze de terorile lumii de dincolo. Poetul declară iubirea lui pentru Dumnezeu, înțeles ca un părinte bun al lumii. Oamenii l-au transformat însă pe Dumnezeu într-un tiran. În locul religiilor tradiționale, poetul propune religia naturală, aceea care, gravată în inima omului, ne învață că omul nu este îndatorat Creatorului decît cu inima sa curată și dreaptă. *Epistola către Urania* este primul document al deismului voltairian, adică al acelei forme a religiozității opuse formelor ei istorice și instituite, împotriva cărora polemica lui Voltaire se va exercita mereu de aci înainte.

În drumul spre Olanda și la înapoiere, Voltaire întîlnește, la Bruxelles, pe poetul liric, celebru în vremea lui, Jean-Baptiste Rousseau, care trăia surghiunit din Franța din pricina participării lui într-un scandal literar al epocii. Acuzase pe un adversar, Joseph Saurin, indicîndu-l drept autorul unui pamflet literar scris de el însuși și care nemulțumise pe mulți. Saurin era un fost calvinist și denunțătorul lui spera că poliția va descoperi în trecutul victimei destule motive pentru detențiunea ei îndelungată. Cînd Saurin izbutește să se elibereze din închisoare, pornește la rîndu-i urmăriri împotriva lui Rousseau, care trebuie să se hotărască la fugă. Cu toată urîțenia caracterului său, puțin scrupulos în alegerea mijloacelor, Jean-Baptiste Rousseau continua să se bucure de o întinsă notorietate literară. Voltaire era cu el în corespondență. Întîlnindu-l le Bruxelles, îi citește fragmente din *Henriada,* nesocotind faptul că Rousseau evoluase între timp către o inspirație religioasă, manifestată cu ostentație în ode pline de pietate catolică. Deocamdată Rousseau nu reacționează, dar cînd Voltaire, în călătoria de înapoiere, îl întîlnește din nou pe Rousseau, acesta îi citește ultima lui poemă, *Odă către posteritate,* lungă compoziție retorică în care autorul își făcea propriul lui elogiu, atît de puțin justificat de caracterul și faptele sale. Reflecția lui Voltaire, la sfîrșitul lecturii, cade fără nici o cruțare : „Mi-e teamă că oda aceasta nu va ajunge niciodată la adresă". Un om atît de veninos ca nefericitul Jean-Baptiste n-a putut primi cu seninătate săgeata. Împrejurarea aceasta, atît de neînsemnată, stă la originea lungii polemici în versuri, întinsă de-a lungul a două decenii, de care epoca s-a înveselit. Ironia lui Voltaire era superioară pentru că pozițiile ei morale erau mai bune. Publicul vesel s-a rînduit de partea lui Voltaire și reputația lui Jean-Baptiste s-a îngropat în hohotele de rîs ale acestui episod.

La sfîrșitul anului 1723, regentul moare subit. Ducele Henric de Bourbon devine primul-ministru al tînărului rege. Ludovic al XV-lea, pe care aristocrația îl va numi *„le bien-aimé"* (mult iubitul), a fost în realitate una din cele mai triste figuri ale istoriei : un ins lipsit de orice

umanitate, foarte dispreţuitor, fără nici o conştiinţă a îndatoririlor sale faţă de stat şi popor, stricat pînă în măduva oaselor încă de la vîrsta cea mai crudă. Mentorul lui era abatele Fleury, un personaj abil dar plin de perversitate. Se pune îndată problema căsătoriei tînărului monarh. O intrigantă din cercurile curţii, marchiza de Prie, prietena primului ministru Henric de Bourbon, se pricepe să impună ca logodnică pe Maria Lesczynska, fiica fostului rege al Poloniei, Stanislas, alungat de pe tron de către August-cel-tare al Saxoniei şi care, lipsit de bunurile lui, trăia sărac în Alsacia, în tovărăşia cîtorva ofiţeri ai fostei sale curţi. Cununia oficială are loc la Strassburg, regele fiind reprezentat printr-un delegat, ducele de Orléans. Festivităţile legate de acest eveniment au loc, după aproape o lună, la Versailles, şi cei doi soţi ajung abia atunci să se cunoască. Chiar de-a doua zi începe între Henric de Bourbon şi abatele Fleury, devenit curînd cardinal, lupta de captare a regelui. Au fost de mai multe ori povestite etapele acestei guerile, din care n-au lipsit episoadele sîngeroase şi scandalurile de moravuri, la sfîrşitul cărora cardinalul Fleury rămîne singurul stăpînitor al terenului. După izgonirea primului-ministru şi otrăvirea marchizei, Voltaire se vede lipsit de acel sprijin social, fără de care viaţa unui scriitor era aproape imposibilă în vechiul regim.

În 1725, Voltaire întîlneşte la Operă, apoi în cabina Adriennei Lecouvreur, la Comedia Franceză, pe un tînăr aristocrat, cavalerul de Rohan-Chabot, membru al uneia din familiile cele mai puternice ale Franţei, dar altfel un personaj nul şi de o totală poltronerie. Cu insolenţa caracteristică, cavalerul Rohan i se adresează scriitorului : „— Mi se pare că sînteţi domnul Arouet sau Voltaire. În definitiv, care este numele dvs ? — Numele meu — îi răspunde Voltaire — începe cu mine şi al d-tale se sfîrşeşte cu d-ta." Rohan ridică bastonul. Voltaire pune mîna pe garda sabiei cu care, după obiceiul vremii, mergea închis. Un ţipăt al Adriennei desparte pe cei doi adversari. Dar, după cîteva zile, în timp ce dejuna la Maximilien de Sully, este chemat afară de cineva care doreşte să-i vorbească. În curte se vede înconjurat de şase indivizi care-l lovesc. Rohan stătea la o mică distanţă. Revenit în sala de mîncare, Voltaire îi cere lui Sully să intervie pentru a repara ofensa primită. Dar nobila lui gazdă declară că nu se poate amesteca într-o afacere pe care n-o cunoaşte deloc. Săptămîni întregi îl caută scriitorul pe ofensatorul său, pentru a obţine satisfacţia la care avea dreptul. Revolta lui îşi înmulţeşte martorii şi ameninţările exprimate alarmează poliţia. La 17 aprilie 1726 este din nou arestat şi condus la Bastilia. Din închisoare scrie ministrului poliţiei, cerîndu-i să i se permită a pleca în Anglia. La 2 mai este eliberat şi condus la Calais. O corabie îl transportă la Greenwich.

V

Călătorul găseşte o ţară frumoasă, plină de verdeaţă. O mare animaţie domină peste tot. Sute de vase de comerţ sînt ancorate la ţărmurile Tamisei. Din cînd în cînd întîmpină mulţimi care urmăresc curse de cai şi alte întreceri sportive. Oamenii sînt bine îmbrăcaţi, unii din ei au venit călări, fetele şi tinerele femei sînt foarte frumoase, toate figurile exprimă mulţumire şi seninătate. Sînt oameni din popor, cum i se lămureşte, în aceeaşi seară, în casa lordului Bolingbroke, unde găseşte îndată adăpost. Primele impresii ale sosirii în Anglia sînt consemnate într-o scrisoare adresată unui anonim *Lettre à M. XXX.* (1727), care conţine şi interesante însemnări asupra spleenului englez, ca şi asupra limitelor reale ale libertăţilor engleze, unde un marinar mai putea fi pus în lanţuri pentru a fi silit să se îmbarce pe navele regelui Norvegiei. Bolingbroke se înapoiase de curînd în Anglia, după ce renunţase să mai susţină pretenţiile la tron ale lui James al III-lea şi se împăcase cu noua dinastie de Hanovra, în persoana lui George I. Acţiunea politică a bărbatului de stat conservator îşi pierduse acum din însemnătatea ei. Anglia era condusă de cabinetul liberal al lui Robert Walpole. Acesta sprijină subscripţia în vederea publicării *Henriadei.* În casa ospitalieră a lui Bolingbroke stabi-

lește Voltaire o mulțime de legături cu personalitățile influente ale vremii. Cercul relațiilor lui se întinde mereu, cuprinzînd curtea, saloanele și literatura. Cunoaște pe poeții Edward Young și James Thomson, dar vizita la Pope nu dă nici un rezultat, din pricina greutății fiecăruia din cei doi scriitori de a se exprima în limba celuilalt. Mai tîrziu Voltaire și-a însușit destul de temeinic limba engleză, ajungînd nu numai să conversեze cu ușurință, dar să și scrie în această limbă.

Cu toate bunele impresii ale primului timp petrecut în Anglia, starea de spirit a scriitorului este destul de melancolică. Prietenului Thieriot îi scrie la 12 august 1726, din Londra, după o scurtă înapoiere în Franța, pe ascuns, pentru a căuta pe Rohan și a obține satisfacția legitimă: „E probabil că nu te voi mai vedea niciodată. Nu sînt încă sigur dacă mă voi instala la Londra. Știu că aici e o țară în care artele sînt onorate și răsplătite, în care există diferențe între condiții, dar nici o altă deosebire între oameni decît aceea a meritului. Este o țară în care se gîndește cu libertate și noblețe, fără ca cineva să fie reținut de vreo teamă servilă. Dacă aș asculta de înclinația mea, m-aș stabili aici, urmărind singurul scop de a învăța să gîndesc. Dar nu știu dacă mica mea avere, foarte deranjată de atîtea călătorii, proasta mea sănătate, mai alterată acum ca oricînd, și gustul meu pentru cea mai ascunsă retragere îmi vor permite să mă azvîrl în tumultul Whitehall-ului și al Londrei... Nu-mi rămîn decît două lucruri de făcut în viață: s-o risc cu onoare îndată ce voi putea-o face; s-o sfîrșesc în obscuritatea unei retrageri potrivite cu felul meu de a gîndi, cu nenorocirile mele și cu cunoștința pe care am dobîndit-o despre oameni." Doamnei Bernières, de care îl lega o prietenie amoroasă, îi scrie la 16 octombrie: „Amintiți-vă uneori de mine și puneți statornicia printre virtuțile care vă împodobesc. Poate că soarta mă va apropia din nou, într-o zi, de d-voastră. Lăsați-mă să sper că absența nu m-a șters cu totul din inima voastră și că aș putea regăsi acolo pentru nenorocirile mele o milă care ar putea semăna cu prietenia." Din Franța îi sosise știrea morții surorii sale, Margueritte-Catherine: „Ar fi trebuit să trăiască ea și să mor eu; destinul s-a înșelat. Sînt adînc mîhnit de pierderea ei." Tot atunci îi sosise vestea că doamna Bernières se arătase, într-o lojă a Operei, împreună cu cavalerul Rohan, insultătorul prietenului. Voltaire îi acordă iertarea lui generoasă.

Schimbîndu-și mereu reședința, locuind cînd la Londra, în palatul lui Bolingbroke, cînd la proprietatea rurală a acestuia, la Dawley, cînd la Wandswort, moșia lui Falkener, un negustor cu care se împrietenise, Voltaire nu încetează să se ocupe de lucrările lui literare. Continuă să lucreze la *Henriada*, completînd-o cu al zecelea cîntec și modificînd-o pe alocuri. Opera aceasta, care nu putea apărea în Franța, sub urmașul lui Henric al IV-lea, eroul poemului său, vede lumina tiparului în Anglia, grație amintitei subscripții publice, care pune și temelia prosperității lui materiale de mai tîrziu. O subscripție în vederea publicării aceleiași opere are loc, în același timp, și în Franța, prin Thieriot, un boem al vremii, mare admirator al lui Voltaire, gata oricînd să răspîndească vorbele de duh ale genialului său prieten dar altfel un om din cale-afară de ușuratic. Într-o zi, Thieriot îi comunică scriitorului dispariția celor o sută de galbeni *(louis d'or)*, produsul subscripției. Suma i-ar fi fost sustrasă lui Thieriot dintr-un sertar, pe cînd lipsea de-acasă, plecat pentru a asista la slujba de Rusalii... Voltaire îi răspunde prietenului ușuratic sau incorect cu bunătatea lui caracteristică: „Îmi pare rău că întîmplarea aceasta ți-a stricat plăcerea liturghiei; dar împrejurarea nu mă împiedică să te iubesc mai departe și să-ți mulțumesc pentru ostenelile tale".

În afară de lucrul în vederea desăvîrșirii *Henriadei*, Voltaire începe să scrie o nouă tragedie, consacrată lui Brutus, eroul roman care l-a alungat pe Tarquinius Superbus și a pus capăt domniei regilor la Roma. Tot atunci pune Voltaire bazele unei lucrări istorice, cea dintîi care va susține reputația lui de cercetător al trecutului, *Istoria lui Carol al XII-lea*. Amintiri în legătură cu personalitatea uimitorului rege al Suediei culesese Voltaire în Franța, din gura baronului Görtz, un fost ministru suedez, cu care se împrietenise. Un bogat material îi ofereau acum numeroasele lui legături din

Anglia. Unele informații le putuse primi de la Bolingbroke însuși. În cercul acestuia avusese adeseori prilejul să stea de vorbă cu Jeffrey, ambasadorul englez pe lîngă Carol, în timpul șederii acestuia în Turcia. Ducesa de Malborough, soția vestitului general și diplomat, îi povestise din amintirile soțului ei, din vremea în care acesta îl vizitase pe Carol al XII-lea la Alt-Ranstadt, cu misiunea de a se informa asupra intențiilor suveranului suedez în conflictul ce se desfășura atunci între Franța lui Ludovic al XIV-lea și imperiali. Stocul cel mai mare de informații îl obține însă de la un alt baron suedez, Fabrice, prieten de-al lui Görtz, care după ce îl însoțise pe Carol în Rusia și Turcia, trăia acum în Anglia, unde fusese șambelanul lui George I, pînă la moartea acestuia, în 1727. Legăturile pe care Voltaire le stabilește în Anglia sînt deci amplu puse la contribuție pentru informarea operei sale istorice. Celelalte multe impresii și cunoștințe pe care le adună în aceeași vreme vor alcătui materialul renumitelor *Scrisori filozofice* sau *Scrisori asupra Angliei,* principalul rezultat al celor trei ani pe care Voltaire îi petrece în țara libertăților burgheze. Este necesar să ne oprim o clipă asupra acestor roade literare.

Scrisorile filozofice au apărut mai întîi în englezește, în 1733, sub titlul *Letters concerning the english nation (Scrisori privitoare la națiunea engleză).* Ediția franceză a aceleiași scrieri s-a publicat abia în anul următor, dar a fost îndată condamnată la ardere de către Parlament, cu motivarea că ar fi „contrară religiei, bunelor moravuri și supunerii față de stăpînire". Sentința arăta cu limpezime că *Scrisorile filozofice*, aplicaseră o bună lovitură regimului injust, intolerant și obscurantist al Franței absolutiste. Cartea este clădită pe continua reliefare a unui contrast. Ea opune stărilor franceze pe acele ale Angliei, unde revoluția burgheză se produsese cu aproape un secol mai înainte. Expunerea începe cu considerații asupra vieții religioase în Anglia, problemă impusă de intoleranța franceză față de hughenoți, menținuți în afara legilor și supuși încă persecuțiilor. Ni se vorbește despre quakeri, despre biserica anglicană, despre presbiterieni, socinieni, arieni sau antitrinitari. Mulțimea sectelor religioase, autorizate deopotrivă și trăind alături în armonie, este una din condițiile toleranței religioase. „Dacă în Anglia, scrie Voltaire, n-ar exista decît o singură religie, despotismul ei ar fi de temut; dacă ar exista două, și-ar tăia una alteia gîtul; există însă treizeci și de aceea ele trăiesc în pace și fericire." Voltaire aprobă regimul parlamentar al Angliei. „Națiunea engleză, scrie el, este singura care a regulat puterea regilor, rezistîndu-i, și, prin sforțări succesive, a stabilit acel guvernămînt înțelept în care principele, atotputernic pentru a face binele, are mîinile legate pentru a face rău." Amintind de revoluția engleză de la mijlocul veacului al XVII-lea, scriitorul observă : „S-a plătit un preț prea mare pentru a stabili libertatea în Anglia ; idolul puterii despotice a fost înecat în mări de sînge, dar englezii nu cred că au plătit prea scump libertatea lor". În Franța, li se arunca mereu englezilor învinuirea de a-și fi decapitat regele, pe Carol I, învins în luptele cu Cromwell, dar regele, ne spune Voltaire, „a fost tratat de către învingătorii săi în același fel în care i-ar fi tratat și el dacă ar fi fost norocos în întreprinderile sale". Schițînd în trăsături rapide istoria socială a Angliei, Voltaire arată limitarea treptată a puterii vechilor feudali, apariția și întărirea puterii comunelor și a întregului popor, „partea cea mai numeroasă, mai utilă și chiar cea mai virtuoasă a omenirii, alcătuită din acei care studiază legile și științele, din negustori, din meșteșugari, în fine din plugari, acei care exercită cea dintîi și cea mai disprețuită dintre profesii". Dispariția vechilor familii de pairi și puterea crescîndă a Camerei Comunelor au făcut posibilă impunerea tuturor claselor societății, într-o vreme în care, în Franța, țărănimea suporta singură toate sarcinile fiscale ale statului și curții. A rezultat astfel o ameliorare notabilă a situației țărănimii, progresul evident al prosperității ei. „Țăranul (englez), observă Voltaire, nu mai are picioarele schilodite de saboți, mănîncă pîine albă, e bine îmbrăcat, nu pregetă să-și înmulțească numărul capetelor de vite, nici să-și acopere casa cu țiglă de teama măririi impozitelor în anul

viitor. Se văd aici mulți țărani care au venit de cinci sau șase sute de lire sterline pe an și care nu disprețuiesc să continuie a munci pămîntul care i-a îmbogățit și pe care trăiesc liberi." Anglia a devenit puternică prin comerțul ei. Fiii mai mici ai pairilor nu-l disprețuiesc. Este denunțată deci stupida prejudecată aristocratică a vremii, care privea de sus îndeletnicirile comerciale: „Nu încape îndoială că un negustor care-și îmbogățește patria este o ființă mai utilă decît nobilul bine pudrat, prezent la sculările regelui și în anticamera miniștrilor".

Anglia începuse, în vremea aceasta, vaccinările împotriva vărsatului. Voltaire laudă această tehnică medicală, menită să salveze atîtea vieți și să păstreze frumusețea oamenilor. În Franța, practica vaccinărilor trecea încă drept diabolică și anticreștină. Spiritul filozofic este deci mai dezvoltat în Anglia. Unul din creatorii lui a fost Bacon, gînditorul care a îndepărtat pentru totdeauna vechile concepte și principii ale scolasticii, quidditățile, formele substanțiale și oroarea vidului, pe care le-a înlocuit cu metodele științei experimentale. Lui Bacon i s-a alăturat Locke, anatomistul inteligenței omenești, pe care îl preferă lui Descartes, care, după ce a descoperit erorile antichității, le-a înlocuit prin propriile lui erori, afirmînd că sufletul se naște cu toate ideile metafizicii, cu ideea de Dumnezeu, de spațiu, de infinit etc. Locke ne-a arătat, dimpotrivă, cum ideile oamenilor se constituie odată cu progresele experienței lor: în locul „romanului sufletului", acest înțelept i-a scris, cu modestie, istoria. Dar poate cel mai mare spirit al tuturor timpurilor a fost Isaac Newton: „În comparație cu el giganții timpurilor vechi par niște copii jucîndu-se cu mingea". Legea gravitației universale, capabilă să explice mecanismul universului, este una din cele mai mari descoperiri ale inteligenței omenești.

Ocupîndu-se de literatura Angliei, Voltaire este cel dintîi care vorbește francezilor despre Shakespeare. Recunoscîndu-i geniul „puternic și fecund, sublim și plin de naturalețe", deplînge totuși faptul că nu respectă regulile clasicismului și că se abate adeseori de la normele bunului-gust și ale cuviinței, așa cum acestea se formaseră în secolul absolutismului. Nici acum, nici mai tîrziu, Voltaire nu se va arăta deci cu totul liber, în judecățile sale asupra lui Shakespeare, de prejudecățile estetice moștenite de la epoca anterioară. Va admira în schimb, fără rezerve, pe autori englezi atașați formulei clasice franceze, pe poetul tragic Addison și pe poeții comici Wycherley și Congreve. Mare considerație arată scriitorul francez lui Alexander Pope, ale cărui idei în poemul filozific *Despre om* erau atît de asemănătoare cu ale sale. „Inventivul și agerul doctor Swift", autorul *Călătoriilor lui Guliver*, este prețuit ca unul dintre cei mai de seamă scriitori satirici ai lumii. Omagiul lui Voltaire se adresează apoi spiritului public al Angliei, atît de respectuos și admirativ față de marii scriitori și artiști, care nu o dată au îmbrăcat înalte demnități publice și a căror amintire este cultivată cu pietate. Cîtă deosebire față de disprețul arătat artiștilor în Franța absolutistă și față de lipsa de pietate care le-a refuzat uneori chiar înmormîntarea cuviincioasă.

Pretutindeni, de-a lungul *Scrisorilor filozofice*, se menține deci comparația între Anglia burgheză și Franța vechiului regim, rezolvată mereu în favoarea celei dintîi, cu singura excepție a gustului literar, judecat superior de Voltaire în țara lui. *Scrisorile filozofice* alcătuiesc deci prima mare operă de critică a stărilor franceze; ele indică unele din izvoarele ideologice ale scriitorului și fixează pozițiile lui pentru toată activitatea sa de mai tîrziu.

VI

Al doilea rod literar al șederii în Anglia, desăvîrșit îndată după înapoierea în Franța, *Istoria lui Carol al XII-lea*, apare în 1731. Cartea este îndată urmărită, sub învinuirea că ultragiază majestatea regală: prima ei ediție este confiscată și librarul care se însărcinase cu difuzarea ei este întemnițat. Alte două ediții, alcătuite în taină, apar însă după șase luni. Lucrarea este

citită ca una din cele mai atrăgătoare narațiuni istorice ale vremii. Figura regelui Suediei, cariera lui de necrezut, lungile lui campanii aventuroase, vitejia și nenorocirile lui, moartea lui în împrejurări rămase nelămurite produsese uimirea cea mai mare printre contemporani. Ajuns pe tron la sfîrșitul veacului al XVII-lea, cînd împlinise abia cincisprezece ani, Carol pornește curînd împotriva Danemarcei, aliată cu Rusia și Polonia. După ce asediază pe danezi la Copenhaga și-i silește să semneze pacea, se îndreaptă contra rușilor lui Petru cel Mare, pe care îi înfrînge la Narva, și contra saxonilor lui August, pe care îi zdrobește pe Duna. Urmărindu-l pe August în Polonia, îl constrînge să primească pacea de la Alt-Ranstadt și impune alegerea unui nou rege, a lui Stanislas Lesczyinski. Invadează apoi Rusia, dar este bătut la Poltava. Soarta schimbătoare îl obligă să se refugieze pe teritoriul turc, la Bender, unde rămîne timp de cinci ani. Turcii izbutesc în cele din urmă să-l ia prizonier, ducîndu-l la Adrianopol. Dar Carol evadează și, străbătînd întregul continent, ajunge la Stralsund, în nordul Germaniei, unde este asediat de prusieni, danezi și saxoni. Apărîndu-se cu îndîrjire, reușește să se despresoare și ajunge în Suedia, pe care o părăsise cu cincisprezece ani mai înainte. Geniul lui neliniștit nu-l lăsa în pace nici acum. Proiectează o debarcare în Anglia. Invadează Norvegia în 1716, apoi în 1718 și moare în timpul asediului cetății Friedrichshall, ucis poate de francezul Siquier. Marile sacrificii de bunuri și oameni, exacțiunile operate după înapoierea regelui în țară sleiseră Suedia. Dar uimitoarele lui isprăvi militare, amintind pe cele ale lui Alexandru și ale lui Cezar, au impresionat adînc lumea contemporană. Figura lui este a unui mare general din vremea absolutismului, ale cărui strălucite acțiuni se desfășoră spre nenorocirea patriei sale. Încheindu-și povestirea, Voltaire scrie: „Astfel a pierit, în vîrstă de treizeci și șase de ani și jumătate, Carol al XII-lea, regele Suediei, după ce încercase prosperitatea cea mai mare și adversitatea cea mai crudă, fără să fi fost moleșit de una și nici zguduit vreodată de cealaltă. Aproape toate acțiunile sale, pînă la acele ale vieții lui particulare, au depășit cu mult verosimilitatea. A fost, poate, singurul dintre oameni și pînă azi singurul dintre regi care au trăit fără slăbiciuni; a dus toate virtuțile sale de erou pînă la un exces în care ele devin tot atît de primejdioase ca și vițiile opuse. Tăria lui de caracter, devenită încăpățînare, i-a determinat nenorocirile suferite în Ucraina și l-a reținut cinci ani în Turcia; dărnicia lui, degenerată în risipă, a ruinat Suedia; curajul său, împins pînă la temeritate, i-a provocat moartea; justiția lui a fost uneori cruzime; și în ultimii ani ai vieții, autoritatea lui se apropia de tiranie. Marile-i calități, dintre care una singură ar fi putut imortaliza pe un alt prinț, au provocat nenorocirea țării sale... viața lui trebuie să învețe pe regi că o domnie pacifică și fericită stă cu mult deasupra unei glorii atît de mari." Portretului lui Carol al XII-lea îi este opus acela al lui Petru I, țarul rușilor, personalitate binefăcătoare, mare civilizator al poporului său, cu toate cruzimile de care domnia sa n-a fost scutită. Acțiunea civilizatoare a lui Petru este pe larg descrisă: studiile în Anglia și Olanda, aducerea în țară a artelor și meseriilor moderne, crearea unei flote puternice, înființarea de școli, academii, tipografii și biblioteci. Petru combate superstițiile, interzice tuturor cetățenilor utili patriei retragerea în mănăstiri, risipește oastea abuzivă a streliților, alcătuiește o armată regulată, construiește frumoase porturi la Marea de Azov și pe Baltica; dezvoltă comerțul între Europa și Asia, proiectează canale între marile fluvii ale țării, explorează Oceanul de Nord în vederea descoperirii unor noi căi de navigație, sondează adîncimile fluviilor și mărilor, ridică hărți, descoperă zăcăminte miniere, întreprinde nenumărate lucrări comunale și naționale, orașe întregi, drumuri, ecluze, forturi, arsenale și spitale. În figura lui Petru cel Mare, Voltaire construiește portretul unui suveran iluminist pe care-l opune eroismului aventuros, steril și fatal, al lui Carol al XII-lea. Personalitatea marelui suveran va reveni în *Istoria Rusiei*, operă redactată după documentele puse la îndemînă de Suva-

lov, între 1759, cînd apare prima ei parte, și 1768, cînd opera este încheiată.

Istoria lui Carol al XII-lea a fost cea dintîi scriere consacrată acestui suveran. Lucrările suedeze asupra aceleiași teme au apărut mai tîrziu. Una din ele, a lui Norberg, s-a complăcut în reliefarea erorilor de fapt, strecurate sub pana scriitorului francez. Aceste erori sînt de o însemnătate infimă. Norberg va arăta deci că servitorul lui Carol nu se numea Frederik, că generalul Lieven, la asediul cetății Thorn, n-a purtat uniformă roșie cu galoane, că, la Poltava, regele n-a chemat în cortul său pe contele Rehnschöld, deoarece toți generalii erau mai dinainte adunați acolo etc. Lucrarea lui Norberg era o greoaie compilație, compusă fără nici un talent. Răspunzînd criticului său, Voltaire îi va scrie în 1744 : „Un istoric are multe îndatoriri. Îngăduiți-mi să vă amintesc două din ele, care au oarecare însemnătate : aceea de a nu calomnia și pe aceea de a nu plictisi. Pot să vă iert că n-ați ținut seama de cea dintîi, pentru că lucrarea dvs. va fi puțin citită ; dar nu vă pot ierta că n-ați respectat-o pe a doua, fiindcă am fost obligat să vă citesc. Sînt, altfel, pe cît pot, al vostru preaumil și preasupus servitor."

VII

În martie 1729, Voltaire obține permisiunea să se înapoieze în Franța, dar nu încă la Paris. Se duce mai întîi la Saint-Germain-en-Laye. Cînd poate să se înapoieze în capitală, siguranța persoanei lui în acest oraș i se pare cu totul precară. Caută deci un adăpost la Plombières, pe lîngă vechiul prieten, ducele de Richelieu. La Paris fusese reluat *Oedipe,* cu Adrienne Lecouvreur în rolul Jocastei. O nouă tragedie, începută în Anglia, *Brutus,* dezvoltînd tema vechiului erou care alungase pe regii Romei și condamnase la moarte pe fiul său, implicat în complotul restaurației regale, este terminată și reprezentată la sfîrșitul anului 1730. O scriitoare mediocră și cu totul uitată astăzi, domnișoara Bernard, tratase aceeași temă într-o tragedie compusă către sfîrșitul

secolului al XVII-lea. Piron, un scriitor rămas celebru prin spiritul lui malițios și care încerca zadarnic să i se deschidă porțile Comediei Franceze, acuză pe Voltaire de plagiat. Jean-Baptiste Rousseau sprijină acuzația. Cum noua tragedie a lui Voltaire era pătrunsă de patosul republican, foarte inoportun în acest moment pe cea mai de seamă scenă a Franței, și cum era lipsită de indispensabilul episod de dragoste, cerut de gustul vremii, *Brutus* încetează curînd să mai fie reprezentat și ediția londoneză a tragediei este interzisă în Franța. Încotro să se îndrepte scriitorul căruia i se suprimau pe rînd toate mijloacele existenței și toate căile de a se manifesta ? La Rouen avea un prieten, pe Cideville, consilier al Parlamentului. Se duce deci la acest prieten pentru a supraveghea tipărirea în taină a noilor ediții din *Henriada* și *Istoria lui Carol al XII-lea.*

O mîhnire adîncă îl copleșește pe Voltaire, cînd, înainte de a părăsi Parisul, asistă la moartea Adriennei Lecouvreur. Interpreta genială a marilor eroine din repertoriul tragic francez murea otrăvită de sinistra ducesă de Bouillon, geloasă de dragostea pe care i-o purta și pe care Adriana o dăruia ea însăși generalului francez de origină germană Maurice de Saxa, fiul regelui August al Poloniei. Biserica refuza pe atunci înmormîntarea religioasă a actorilor, socotiți ca niște oameni în afară de societate și care păcătuiesc prin însăși profesia lor față de comandamentele religiei : prejudecată absurdă și înrădăcinată și care s-a menținut de-a lungul secolelor. Trupul Adriennei Lecouvreur este ridicat în puterea nopții și îngropat pe ascuns, într-un loc viran de la marginea orașului. Voltaire scrie atunci elegia : *Moartea domnișoarei Lecouvreur,* inspirată de durerea, de revolta, de admirația și tandrețea lui rănită. Un suflet calm și vibrant iese la iveală de sub masca sarcastică pe care pictorii vremii începuseră s-o fixeze în tablourile lor :

Ce văd ? E cu putință ? Fermecătoarea gură,
Ochii ce răspîndeau lumină și căldură
Sînt dați în pradă morții haine și livide !
O, Muze, voi Amoruri și Grații, chipuri care
Îi semănați întocmai, dați-i ajutorare !

Te ţin în braţe strînsă. Tu mori ! E cu putinţă ?
Sinistra veste zboară şi-aduce suferinţă.
Nu-i inimă cu mine să nu jelească, nu e
Un loc în care Arta în lacrimi să nu spuie :
„E moartă Melpomena". O, tu viitorime,
Uimirea care fi-va-ţi, aflînd-o de la mine,
Că prin injurie fără de seamăn, astăzi n-are
Loc de odihnă-aceea ce-ar fi avut altare
În Grecia, altădată ?

Încă o dată comparaţia cu Anglia i se impune lui Voltaire. Acolo trupul neînsufleţit al marii actriţe Oldfields fusese aşezat în catedrala Westminster, alături de toate gloriile naţiunii. Şi scriitorul, care suprortase el însuşi, altădată, ofensa unui gentilom insolent şi laş, reflectează cu amărăciune la soarta geniului în patria sa.

Pentru a înţelege starea de spirit a scriitorului în vremea aceasta şi condiţiile lui de existenţă şi lucru, un document deosebit de elocvent este scrisoarea pe care o adresează el lui Thieriot, de la Rouen, sub data de 1 iunie 1731. Scrisoarea începe cu opt versuri, în care poetul se descrie bolnav, dar cu spiritul ferm, „liber de prejudecăţi, fără legături şi patrie, fără respect pentru cei mari şi fără teamă de soartă ; răbdător faţă de relele care-l bîntuie, dar vesel în butadele sale, bătîndu-şi joc de orice orgoliu stupid, îşi simte un picior în groapă, dar cu celălalt continuă să dănţuiască". Elegia *Moartea domnişoarei Lecouvreur* îi produce îngrijorări prin efectele pe care le-ar putea avea asupra soartei sale : „Îţi sînt mult îndatorat pentru înţeleapta discreţie de a nu fi dat còpii după ea ; dar se spune că ai avut de-a face cu persoane a căror memorie te-a trădat, că au fost mai cu seamă reţinute pasajele cele mai puternice, că aceste pasaje au fost comunicate, că au ajuns la minister şi că n-aş fi în siguranţă dacă m-aş înapoia în Franţa,[1] unde mă cheamă totuşi treburile mele. Aştept de la prietenia ta că mă vei informa exact, scumpul meu

[1] Voltaire se afla la Rouen, dar scrie ca şi cînd n-ar fi fost în Franţa, pentru a deruta pe eventualii indiscreţi şi urmările care ar fi putut să se pornească în contra-i, din pricina lor.

Thieriot, cu privire la aceste zvonuri, despre ce trebuie să mă tem şi despre ce trebuie să fac. Comunică-mi răul şi remediul. Spune-mi dacă mă sfătuieşti să scriu şi să fac pe unii să vorbească sau să tac şi să las timpul să lucreze."

Perspectiva calamităţilor posibile în orice clipă, suportată cu voioşie, atitudinea bucuroasă de luptă, în ciuda sănătăţii mereu încercate, alcătuiesc fondul sufletesc permanent al lui Voltaire în aceşti ani. Stilul personalităţii lui Voltaire începe să se contureze puternic. O gravură a lui N.J.B. de Poilly, executată în această vreme, îl înfăţişează altfel decît în portretul lui Largillière. Voltaire are acum treizeci şi şapte de ani. Este mai slab. În obraji i-au apărut cute adînci, dar colţul buzelor cată în sus, cu acea expresie rîzătoare care îi animă şi privirile. Braţele sînt trase înapoi, pieptul e scos în afară, ca şi cum ar fi gata să se ia la trîntă cu cineva. Portretul este încadrat într-o ramă ovală, care stă pe un soclu împodobit cu atributele principale ale scriitorului, sulul manuscris, pana, masca tragică înconjurată cu coroana de laur. Voltaire se pregătea să intre acum în perioada unora din cele mai răsunătoare succese dramatice ale lui.

VIII

Voltaire scrisese la Rouen două noi tragedii : *Eriphyle* şi *Zaïre*. Revenit la Paris, scriitorul găseşte azil în casa contesei de Fontaine-Martel, unde are loc, pe o scenă improvizată, reprezentaţia tragediei *Eriphyle*. Piesa are un succes mediocru. Apariţia unei fantome, în actul al patrulea, în mijlocul spectatorilor aşezaţi, după obiceiul vremii, pe laturile scenei, produce o impresie de neverosimilitate. Sînt aplaudate totuşi versurile îndreptate împotriva puterii celor mari şi împotriva superstiţiilor. Alcmeon, fiul necunoscut al lui Eriphyle, regele Argosului, spune : *„Les mortels sont égaux : ce n'est point la naissance, / C'est la seule vertu qui fait leur différence. / Et qui sert son pays n'a pas besoin d'aïeux"* („Muritorii sînt egali : nu naşterea, / ci virtutea îi deosebeşte. / Şi acel

care își slujește patria n-are nevoie de străbuni"), iar Hermogide declară la rîndul lui : *„Pour qui ne les craint point, il n'est point de prodiges : / Ils sont l'appât grossier des peuples ignorants, / L'invention du fourbe et le mépris des grands"* („Pentru cine nu se teme de ele, minunile nu există : / Ele sînt momeala grosolană a vicleanului și disprețul celor puternici").

Un succes cu mult mai mare a avut *Zaïre*, reprezentată pentru întîia oară tot pe scena improvizată în locuința contesei de Fontaine-Martel. Puternica impresie produsă de *Zaïre* provenea, în primul rînd, din faptul că, abătîndu-se de la tradițiile teatrului clasic, Voltaire înfățișa acum o tragedie cu personaje franceze, aparținînd unei epoci istorice. De unde apoi episoadele de iubire lipseau cu totul sau ocupau un loc foarte restrîns în piesele anterioare ale lui Voltaire, *Zaïre* este o tragedie de dragoste, dar și una menită să sprijine o tendință generală a autorului, lupta lui împotriva fanatismului religios. Piesa, una din cele mai reprezentative ale repertoriului voltairian, înfățișează un episod de la curtea lui Orosman, sultanul Ierusalimului, unde trăiește de mulți ani în captivitate bătrînul Lusignan, un descendent al regilor francezi ai Ierusalimului, împreună cu cavalerii francezi Châtillon și Nerestan, acesta din urmă fiul necunoscut al lui Lusignan, și[1] o sclavă, Zaïra, fiica devenită mahomedană a aceluiași bătrîn prizonier. Nerestan a izbutit să obțină banii necesari răscumpărării lui și a celorlalți prizonieri francezi, cu excepția lui Lusignan care, ca descendent al lui Goddefroy de Bouillon, ar fi putut ridica pretenții la tronul Ierusalimului. Generosul sultan Orosman consimte la eliberarea lui Nerestan și al lui Châtillon fără nici o despăgubire. Zaïre, care iubește și este iubită de Orosman, izbutește să obțină și eliberarea lui Lusignan. Dar proiectul căsătoriei Zaïrei cu Orosman stîrnește împotrivirea francezilor, care nu puteau concepe ideea unirii dintre un mahomedan și o creștină. Nenorocita Zaïre este conștientă că religia unei persoane este un efect al ideilor transmise de mediul ei : *„Je le vois trop. Les soins, qu'on prend de notre enfance, / Forment nos sentiments, nos mœurs, notre croyance : / J'eusse été près du Gange esclave des faux dieux, / Chrétienne à Paris, musulmane en ces lieux"* („Îmi dau bine seama. Creșterea primită formează sentimentele, moravurile, credința noastră : / Pe malurile Gangelui aș fi fost sclava zeilor mincinoși, / creștină la Paris, musulmană pe aceste meleaguri"). Față de ezitările Zaïrei, mai ales atunci cînd surprinde o scrisoare a lui Nerestan, Orosman se crede înșelat și, cuprins de o neagră gelozie, care amintește pe a lui Othello, ucide pe Zaïre. Sensibilitatea epocii a vibrat puternic la sacrificarea Zaïrei, azvîrlită în moarte de fanatismul religios al tatălui și al fratelui ei. Tragedia s-a bucurat de interpretarea unor actori de seamă, printre care vestitul Quinault-Dufresne, un favorit al publicului parizian, în rolul lui Orosman. Voltaire a apărut în rolul lui Lusignan, jucat de el cu mare patos.

În timp ce Voltaire se bucură de succesul noii sale tragedii, un editor necunoscut publică, fără nume de autor, *Epistola către Urania*, adresată altădată marchizei de Rupelmonde, primul document al luptei lui Voltaire cu biserica oficială. Numele autorului este repede ghicit. Arhiepiscopul Parisului adresează o plîngere ministrului poliției, Herault, și acesta îl interoghează pe Voltaire, care se vede obligat să nege că el ar fi autorul poemului incriminat. Într-o zi cancelarul d'Aguessau întreabă pe secretarul său, Langlois, ce măsuri ar trebui luate împotriva scriitorului care dădea atîta de lucru puterii executive și autorităților represive. „Ar trebui închis, răspunde Langlois, într-un loc în care să nu dispună nici de hîrtie, nici de condei, nici de cerneală." Pînă cînd acest proiect să fie realizat, Voltaire continuă să dea alte opere : *Templul gustului*, o compunere în versuri și proză conținînd judecăți acide despre mulți scriitori ai vremii sale și chiar despre unii ai veacului anterior, apoi două noi tragedii : *Samson*, pe o temă biblică, și *Adelaïde Du Guesclin*, un episod din veacul al XIV-lea francez, cu eroi aparținînd lumii cavalerești. Fiindcă zvonurile privitoare la o nouă arestare posibilă deveniseră din ce în ce mai stăruitoare, în urma răsunetului provocat de *Scrisorile filozofice*, Voltaire părăsește Parisul. Un ordin de

[1] În textul de bază : cu. Corectat după manuscris (n. ed.).

arestare îl urmărește la Monjeu, unde se dusese să asiste la căsătoria prietenului său, ducele de Richelieu, cu o domnișoară din familia de Guise. Voltaire, avertizat de mai mulți prieteni, părăsește castelul Monjeu și, cîtva timp, se găsește adăpostit în tabăra lui Richelieu, dincolo de Rin, la Phillipsburg. Richelieu comanda în momentul acesta o armată trimisă în ajutorul lui Stanislas, ales rege al Poloniei, dar combătut de Carol al VI-lea, care îl voia pe același tron pe August al III-lea, regele Saxoniei. Trupele franceze trecuseră Rinul și se găseau acum în fața armatelor germane conduse de prințul Eugen, cînd scriitorul francez, primit cu entuziasm, își caută acolo un adăpost. Momentul este fixat într-una din epistolele sale, a patruzeci și cincea. Șederea prelungită în tabăra de la Phillipsburg nu era posibilă. Voltaire se gîndește într-o vreme să se refugieze din nou în Anglia. Cunoscuse însă de mai multă vreme pe doamna du Châtelet, proprietara domeniului de la Cirey, o femeie cu înzestrări artistice și cu numeroase interese științifice, pentru care simțea o puternică înclinație. Primește deci invitația doamnei du Châtelet să se instaleze la Cirey, la granița Lorenei, de unde ar fi putut ușor atinge teritoriul străin, în cazul că amenințările îndreptate împotriva siguranței sale s-ar fi întețit.

★

Voltaire ajunge la Cirey în 1734. Doamna du Châtelet renovează castelul și scriitorul găsește aici o locuință elegantă și confortabilă. Gazda lui este o femeie studioasă. Doi savanți ai vremii, fizicianul Maupertuis și tînărul matematician Clairaut îi dau lecții de fizică și geometrie. „Divina Emilie“ se adîncește în operele lui Newton. Voltaire reia acum un vechi manuscris și-l continuă. Este vorba de poemul eroicomic *La Pucelle (Fecioara)*, o temă pe care poetul Chapelain o tratase în veacul anterior. Figura fecioarei din Orléans, a Ioanei d'Arc, uimitoarea eroină a secolului al XV-lea, aceea care eliberase teritoriul Franței de englezi și făcuse pe suveranul ei, Carol al VII-lea, regele întregii Franțe, devine aici personajul principal al unei povestiri în versuri cu

multe episoade comice și licențioase. Figura pură și înaltă a Ioanei, mare personalitate etică și națională, este tratată cu mijloacele folosite altădată de Ariosto în *Orlando furioso*. Intenția lui Voltaire n-a fost însă să înjosească amintirea Ioanei, scumpă tuturor francezilor, cît s-o readucă pe planul uman, risipind din jurul ei nebuloasa mistică și supranaturală, cu care trecutul o învăluise. În *Eseul asupra moravurilor*, Voltaire va reveni asupra personalității Ioanei d'Arc, precizînd chipul în care o înțelegea. „Nu trebuie să facem din Ioana, scria el, o vizionară, ci s-o considerăm doar drept o fetiță simplă, stăpînită de mania prorocirii, pusă de alții să joace un rol mare. A fost o faptă plină de bărbăție, pentru care inchizitorii și învățații, în cruzimea și lașitatea lor, au dus-o pe rug... Judecătorii au declarat drept eretică și au condamnat la arderea pe rug pe aceea care și-a salvat regele și căreia, în vremurile eroice, i s-ar fi ridicat un altar.“ Opera lui Voltaire a fost însă rău înțeleasă în epocă și multele episoade licențioase, în care se amestecă și figurile sacre ale legendei creștine, Sfîntul Denis, protectorul francezilor, și Sfîntul Gheorghe, proteguitorul englezilor, au fost gustate de epocă drept o manifestare poetică oferită gustului ei pentru frivolitate.

Tot la Cirey termină Voltaire o nouă tragedie, destinată unui mare succes cu prilejul reprezentării ei în 1736 : *Alzire*. Acțiunea se petrece de data aceasta în America-de-Sud, în Peru, unde amintirea teribilă a vechiului conchistador, a lui Pizarro, se păstra încă. Populații întregi fuseseră exterminate, cu o crudă intoleranță, rămasă de pomină. Voltaire închipuise un episod al vechilor lupte dintre indigeni și spanioli. Un guvernator spaniol, don Alvarez, izbutise să instituie un regim mai uman, și răsplata îi revenise în forma faptei lui Zamore, un rebel local, care într-o anumită împrejurare îl scăpase de la moarte. Fiul lui Alvarez, don Gusman, socotește însă că indigenii trebuie tratați cu vechea asprime, ori de cîte ori se afirmă dorința lor de neatîrnare. Gusman socotește apoi că toți indigenii trebuie să devie creștini. Regele indian Monteze și fiica lui, Alzire, făcuseră acest pas. Gusman, îndrăgostit de Alzire, hotărăște să se căsătorească cu ea, nădăjduind să pecetluiască astfel pacea

dintre Peru și Spania. Dar cînd Zamore, dispărut cîtva timp și scăpat acum din lanțuri, se înapoiază, el află despre căsătoria Alzirei, pe care o iubea la rîndu-i. Bătrînul Alvarez, recunoscător salvatorului său de altădată, ar dori ca Alzire să revie iubitului din neamul ei. Gusman rezistă și primește lovitura mortală a lui Zamore, dar înainte de a-și da sufletul unește mîinile celor doi îndrăgostiți, cerîndu-i însă ucigașului său să se convertească la religia creștină, care proclama, prin toleranța ei finală, adevăratul ei mesaj. Tragedia prezenta astfel un conflict din încleștarea a două rase și a două religii, rezolvată în sensul acelei toleranțe pentru care poetul nu înceta să lupte.

Începuse să se vorbească despre fericirea superioară a societăților primitive. Înainte ca J.-J. Rousseau să formuleze vestitele lui idei cu privire la decadența moralității în omenirea civilizată, călătorii și utopiștii evocau neamurile simple, dar fericite și virtuoase, care trăiau în regiunile îndepărtate ale lumii. Era aici un rezultat al descoperirilor geografice de la sfîrșitul veacului al XV-lea și din timpul celui de-al XVI-lea. „Troglodiții" și „huronii" ajunseseră la modă. Neamurile acestea păreau a trăi încă în vîrsta de aur a omenirii. Voltaire respinge curentul care se forma, și înălță, în formă glumeață, lauda civilizației în *Le Mondain (Omul de lume)*, urmat de *La défense du mondain (Apărarea omului de lume)*: *„Regrettera qui veut le bon vieux temps / Et l'âge d'or et le règne d' Astrée / Et les beaux jours de Saturne et de Rhée, / Et le jardin de nos premiers parents..."* („Regrete cine-o vrea bunul timp de altădată / și vîrsta de aur, și domnia Astreii, / și frumoasele zile ale lui Saturn și ale Rheii, / și grădina primilor noștri părinți"). Scriitorul le opune prețuirea confortului și curățeniei, abundența, „lucrurile de prisos care sînt atît de necesare" *(le superflu, chose très nécessaire)*, pictura unui Corregio și Poussin, statuile lui Bouchardon, bijuteriile lui Germain și tapiseriile ieșite din manufacturile lui Gobelin. Unghiile lungi ale lui Adam și Eva, patul lor tare, trista lor nuditate nu erau pe placul scriitorului ; le preferă civilizația și luxul. *Le Mondain* era, de fapt, elogiul civilizației burgheze, ridicat la nivelul cel mai înalt al

desfătării prin lucrarea conjugată a artelor, a manufacturilor și a comerțului. Poetul înalță lauda sa marelui ministru Colbert, creatorul sistemului economic al mercantismului, acela care s-a priceput să îmbogățească statul prin lux. Se putea vorbi însă cu această lipsă de respect de primii părinți ai oamenilor, de locuitorii paradisului ? O copie a poemului este trimisă lui Bussi, episcopul din Luçon. Se întîmplă că acesta muri după cîteva luni și manuscrisul este găsit și răspîndit. Se pornesc deci noi urmăriri împotriva lui Voltaire, sub acuzația de a fi insultat religia. Castelul din Cirey nu mai era un refugiu sigur.

IX

Pleacă spre Olanda, trecînd prin Bruxelles și Anvers. La Bruxelles, Jean-Baptiste Rousseau răspîndește știrea că Voltaire venise în acel oraș pentru a predica ateismul. Deși încearcă să călătorească incognito, este descoperit. La Leyda, la Rotterdam, locuința lui este asaltată de curioși. La Bruxelles se joacă, în cinstea lui, *Alzire*. Îi vine știrea că scenele engleze reprezintă *Moartea lui Cezar* și *Brutus*. Scriitorul pune sub presă o nouă lucrare, *Elementele filozofiei lui Newton*. Insistențele doamnei du Châtelet îl readuc însă pe Voltaire la Cirey, după ce se făcuseră intervenții pentru suspendarea urmăririlor împotriva lui. Cartea despre Newton, a cărei tipărire Voltaire o întrerupsese, apare totuși la Leyda, fără consimțămîntul autorului. Este atacat de abatele Desfontaines : de ce se amestecă un poet în filozofie ? Newtonismul ar fi, dealtfel, o filozofie și o fizică detestabilă. Europa ar fi respins-o de mult. Acest Desfontaines, un fost iezuit, azvîrlit în închisoare pentru acuzații care i-ar fi putut aduce pedeapsa cu moartea, fusese eliberat în urma intervențiilor lui Voltaire. Nenorocitul, vechi profesionist al denunțărilor, al pamfletelor veninoase, al edițiilor falsificate, își plătise repede datoria lui de recunoștință indicîndu-l pe protectorul lui drept autor al poemului *Le Mondain* și atacînd acum opusculul despre Newton. Voltaire replică prin broșura *Le Préservatif*, publicată sub numele unui oarecare cavaler de Mouhy și prin

comedia *Invidiosul (L'Envieux)*. Neobrăzatul Desfontaines, care recidivează în *La Voltairomanie*, a fost unul din adversarii cei mai stăruitori ai lui Voltaire, alături de Jean-B. Rousseau, Fréron, Nonnotte : o serie întreagă de pedanți invidioși și imorali, cum apar totdeauna în preajma geniilor și a marilor reputații științifice și literare.

Elementele filozofiei lui Newton, dedicate marchizei du Châtelet, care compusese ea însăși o scriere asupra fizicei newtoniene, alcătuiesc o izbutită încercare de popularizare a ideilor marelui englez, începînd cu acele despre existența lui Dumnezeu și libertatea voinței și continuînd cu teoriile lui asupra luminii și a gravitației, acestea din urmă apărate împotriva teoriei vîrtejurilor a lui Descartes. Tot în timpul șederii sale la Cirey compune Voltaire memoriile despre natura și propagarea focului, despre natura forțelor motrice și a măsurării lor. Deși trăind în comunitate intelectuală cu doamna du Châtelet, Voltaire nu este totdeauna de acord cu ideile savantei lui prietene. Cartea acesteia, *Instituțiile fizice (Institutions physiques),* în care erau apărate unele din tezele metafizicii leibniziene, este supusă criticii de către Voltaire, care apără pozițiile newtonismului. Foarte temeinica inițiere în problemele fizicii îl duce pe Voltaire pînă la problemele cele mai înalte ale filozofiei. În anii rodnici ai așezării lui la Cirey, filozoful își rînduiește ultimele lui concluzii în *Tratatul de metafizică (Traité de métaphysique)*. Manuscrisul operei, încredințat marchizei, era să fie ars, după moartea acesteia, dacă n-ar fi fost scos din flăcări de credinciosul valet Longchamp. Scrierea este una din cele mai caracteristice pentru cunoașterea ideilor lui Voltaire în epoca de la Cirey. Filozoful pune aici bazele deismului său, adică ale credinței într-o putere creatoare a lumii materiale și care a înzestrat-o cu legile ei. El afirmă eternitatea materiei, dar nu și a sufletului. Sufletul nu este o substanță, ci o facultate a materiei. Toate ideile lui provin din activitatea simțurilor. Omul, ni se spune mai departe, nu este liber decît în limitele prescrise lui de natură. Virtutea și vițiul sînt expresii pentru ceea ce este folositor sau dăunător societății. Criteriile morale se schimbă deci

cu societatea și împrejurările în care ele sînt aplicate. Deismul lui Bolingbroke și senzualismul lui Locke, dezvoltat pînă la punctul de vedere al relativismului moral, se îmbină deci într-o construcție filozofică opusă vechiului dogmatism metafizic și moral. Scrierea trebuia deci bine ascunsă și ea n-ar fi apărut niciodată dacă n-ar fi fost răpită flăcărilor printr-o adevărată minune.

Viața la Cirey se scurgea liniștită. Ceasurile de studiu alternau cu cele acordate sociabilității și plăcerii. Oaspeți noi apăreau mereu. Se închegau noi opere : o tragedie, *Mérope,* începutul unei mari lucrări istorice, *Secolul lui Ludovic al XIV-lea.* Dacă n-ar fi fost știrile cu privile la intrigile urzite împotrivă-i, s-ar fi putut declara fericit. Într-un rînd îi scrie contelui d'Argental : „Calomniile repetate, îndîrjite și absurde, nu mă pot lovi aici, dar îmi pot face mult rău la Paris. Ele m-au și rănit și pot deschide vechi cicatrice. Știu din experiență ce succes are răutatea într-un oraș mare și frumos, cum este Parisul, unde oamenii n-au altă ocupație decît să bîrfească. Știu că binele spus despre cineva nu trece dincolo de ușa camerei în care se vorbește, în timp ce calomnia își desface aripile și zboară pînă la urechea miniștrilor... Aș vrea să fiu ignorat, dar nu mai este chip. Trebuie să mă resemnez a plăti, toată viața mea, tribut calomniei." Uneori i se pare că îmbătrînește. Un portret gravat de B. L. Henriquez ni-l arată cu trăsăturile mai adîncite : o cută aleargă în jurul gurii și dă un relief deosebit figurii. Ochii, ațintiți către privitor, continuă să surîdă, dar în expresia lor se amestecă nu știu ce melancolie.

X

La Cirey, în 1739, îi sosește lui Voltaire, trimisă de Antioh Cantemir, în acest moment ambasador al Rusiei la Paris, opera lui Dimitrie Cantemir : *Istoria înălțării și decadenței Imperiului Otoman,* scrisă în latinește. Voltaire se ocupase, în *Istoria lui Carol al XII-lea,* de Dimitrie Cantemir, căruia îi atribuise o origine greacă. Antioh rectifică acum informația, susținînd originea tătărască a familiei. Voltaire făgăduiește că va ține seama

de această rectificare în noua ediție a *Istoriei lui Carol al XII-lea*. Este la curent cu trecerea familiei Cantemireştilor în Rusia şi cu intrarea lor în serviciul ţarilor. Scrisoarea lui Voltaire către prinţul Antioh Cantemir, din 13 martie 1739, prezintă un mare interes documentar: „Monseniore, am multe obligații față de alteța-voastră. A binevoit să mă facă a cunoaşte multe adevăruri despre care eram destul de rău informat şi a făcut-o cu o bunătate tot atît de preţioasă ca şi acele adevăruri. Citesc actualmente *Istoria otomană* a domnului principe Cantemir, răposatul dvs. tată. Voi avea cinstea să vă înapoiez curînd această operă, de care nu pot mulțumi îndeajuns alteței-voastre. Binevoiți a mă ierta că m-am înşelat asupra originei voastre. Mulţimea talentelor domnului principe, tatăl vostru, şi ale dvs. personale, m-au făcut să cred că descindeţi din vechii greci şi să presupun că aparţineţi neamului lui Pericles, mai degrabă decît aceluia al lui Tamerlan. Oricum ar fi, fiindcă totdeauna am adus omagiul meu mai mult meritului personal decît naşterii, îmi iau libertatea de a vă trimite copia celor inserate de mine asupra ilustrului vostru părinte în *Istoria lui Carol al XII-lea*, actualmente în curs de reimprimare în Olanda, dar nu o voi trimite decît atunci cînd voi afla, printr-unul din secretarii voştri, că mă autorizaţi s-o fac. Găsesc în *Istoria otomană*, scrisă de principele Dimitrie Cantemir, ceea ce am aflat cu durere în toate operele istorice: ele sînt analele crimelor comise de genul uman. Vă mărturisesc mai ales că stăpînirea turcă mi se pare absurdă şi groaznică. Felicit casa voastră de a fi părăsit pe aceşti barbari în favoarea lui Petru cel Mare, care căuta cel puţin să extirpeze barbaria, şi nădăjduiesc că persoanele aparţinînd sîngelui vostru care se găsesc în Moscovia vor şti să facă a înflori acolo artele pe care întreaga voastră casă pare a le cultiva. Fără îndoială că n-aţi contribuit puţin să introduceţi politeţea care se stabileşte acum printre acele popoare şi că le-aţi făcut astfel mai mult bine decît aţi primit. N-aş abuza prea mult de bunătatea voastră, monseniore, îndrăznind să vă adresez cîteva întrebări asupra acestui vast imperiu, care joacă actualmente un rol atît de frumos în Europa şi a cărui glorie o sporiţi pentru noi? Mi se aduce la cunoştinţă că Rusia este de treizeci de ori mai puţin populată decît acum şapte sau opt sute de ani. Mi se scrie că nu trăiesc acolo decît cinci sute de mii de nobili, zece milioane de contribuabili, socotind pe femei şi pe copii, apoi aproximativ o sută cinci zeci de mii de ecleziaşti. În această ultimă privinţă, Rusia se deosebeşte de multe alte ţări ale Europei, unde există mai mulţi preoţi decît nobili. Mi se spune că populaţia cazacilor din Ucraina, de la Don etc., nu se urcă, împreună cu familiile lor, decît pînă la opt sute de mii de suflete şi, în sfîrşit, că în aceste vaste ţări nu sînt mai mult decît paisprezece milioane de locuitori supuşi împărătesei autocrate (Anna Ivanovna, n.n.) Această depopulare mi se pare stranie, căci nu cred că ruşii au fost mai distruşi de războaie decît francezii, germanii, englezii şi numai Franţa singură are aproximativ nouăsprezece milioane de locuitori. Disproporţia este uimitoare. Un medic mi-a scris că această sărăcie a speciei umane în Rusia trebuie atribuită... (lipseşte un cuvînt, n.n.), care provoacă acolo mai multe dezastre şi pe care scorbutul îl face incurabil. Locuitorii pămîntului sînt deci foarte nenorociţi. Se cuvine oare ca Rusia să fie depopulată fiindcă, acum două sute de ani, s-a găsit un genovez care să descopere America? Aud, dealtfel, că toate marile idei ale ţarului Petru sînt urmate de guvernul actual. Cum, printre aceste proiecte, acela de a arăta bunătate străinilor era unul dintre cele dintîi, mă măgulesc cu ideea, monseniore, că veţi ierta aceste întrebări, pe care un străin îndrăzneşte să vi le adreseze. Există puţini prinţi cărora să le ceri o astfel de favoare şi voi faceţi parte din micul număr al acelora care pot instrui pe semenii lor."

Această scrisoare, atît de caracteristică pentru felul intereselor care-l mişcau pe Voltaire, dar şi pentru modul în care era cunoscută Rusia în Europa iluministă, este urmată de a doua. Rectificare făgăduită de Voltaire în noua ediţie a *Istoriei lui Carol al XII-lea* nu putuse apărea, ediţia fiind gata înainte de aşteptările autorului. Voltaire explică împrejurarea, exprimînd, ca în atîtea rînduri, nemulţumirile sale faţă de editorii

contemporani și adăugînd un frumos elogiu al lui Antioh Cantemir, a cărui personalitate îi era deci bine cunoscută. Iată și această a doua scrisoare, datată din 19 aprilie 1739 : „Aflu cu mîhnire că ediția Ledet este gata. Am ordonat editorilor să adauge un carton în legătură cu ceea ce privește pe ilustrul vostru tată ; dar ordinele autorilor nu sînt mai mult executate de către editori decît poruncile divanului de către tîlharii arabi. Am scris și voi mai scrie, dar nu răspund de autoritatea divanului meu. Am onoarea să înapoiez alteței-voastre *Istoria otomană*, pe care a avut buna-voință să mi-o împrumute, și o înapoiez cu părere de rău. Am aflat din această operă multe lucruri. Aș afla încă mai multe din conversația noastră, căci știu că sînteți *doctus sermones cuiuscumque linguae et cuiuscumque artis* (savant în învățăturile oricărei limbi și ale oricărei arte)... Am multe motive să mă plîng de precipitarea editorilor mei. Se grăbesc să servească fructe care nu sînt coapte ; dar oricît le-ar fi gustul de rău, voi avea cinstea, monseniore, să vi le prezint îndată ce vor fi în posesiunea mea. Știu că faceți să apară, sub mîinile voastre, fructe și flori ale tuturor climatelor ; limbile moderne și cele vechi, filozofia și poezia vă sînt deopotrivă familiare ; spiritul vostru este întocmai ca domeniul împărătesei autocrate, care se întinde asupra unor climate opuse și ocupă o jumătate dintr-un cerc al globului nostru." Elogiul lui Antioh Cantemir nu era deloc convențional. Voltaire era, fără îndoială, la curent cu activitatea deschizătorului de drumuri al literaturii ruse moderne.

XI

În epoca dintre 1739 și 1746, Voltaire își schimbă adeseori locul așezării și are de înfruntat ostilitatea mediului, mereu asmuțită împotrivă-i. Concesiuni făcute puterilor constituite și mai-marilor zilei nu modifică însă esențial destinul scriitorului. În ciuda multelor și deselor variații ale soartei, geniul lui Voltaire rămîne fecund. Noi opere se adaugă necontenit acelora care-i creaseră renumele.

În vara anului 1739, Voltaire este din nou la Bruxelles, unde o însoțește pe doamna de Châtelet, plecată acolo pentru interesele unei moșteniri. De la Bruxelles, cei doi prieteni se duc la Paris. Editorul Perrault-fiul publicase un volum din operele în versuri și proză ale lui Voltaire, care cuprindea și primele capitole ale *Secolului lui Ludovic al XIV-lea*. Volumul este confiscat de autorități și editorul este amendat, sub cuvînt că majestatea fostului rege fusese atinsă prin scrierea lui Voltaire. După o scurtă deplasare la Lille, pentru a vizita pe nepoata lui, doamna Denis, scriitorul revine la Paris. Aici îl așteptau noi necazuri. O scrisoare adresată lui Frederic al II-lea, regele Prusiei, circula în copie și termenii ei provocaseră mînia cercurilor oficiale. Pe de altă parte, un editor publicase o ediție în cinci volume a operelor lui Voltaire, neautorizată de acesta, și care cuprindea, sub titlul *Apoteoze* scrieri satirice a căror publicare în momentul acesta era extrem de inoportună. Persoanele vizate îndreaptă priviri încărcate de ură împotriva poetului. Acesta izbutește totuși să-și facă reprezentată noua lui tragedie : *Mohamed sau Fanatismul*.

Fără să se simtă legat de adevărul istoric, Voltaire închipuie un episod menit să arate impostura întemeietorului religiei mahomedane : În timpul luptelor pentru Mecca, copiii șerifului Zopire, Seid și Palmire, cad în mîinile lui Mohamed și devin sclavii lui. Cînd Mohamed pătrunde în Mecca, el încearcă să-l cîștige pe Zopire, făgăduindu-i înapoierea copiilor. Mohamed este un adevărat diavol. El dorește pe Palmira. Știe apoi să fanatizeze pe Seid, înarmîndu-i brațul împotriva lui Zopire. Cînd Seid află că și-a ucis tatăl, vrea să se răzbune împotriva monstrului, dar cum Mohamed îl făcuse să înghită mai înainte o băutură otrăvită, se prăbușește în clipa în care se apropia cu pumnalul. Moartea lui neașteptată face să creadă pe cei de față că persoana lui Mohamed este sacră și inatacabilă. Deznădăjduită, Palmira își ia viața. Mohamed este cuprins de groaznice remușcări. Marele actor Lekain a interpretat rolul lui Mohamed cu un patetism zguduitor.

Cînd tragedia a fost reprezentată, criticii răuvoitori denunță în *Mohamed* atacul împotriva oricărui întemeietor de religii, deci și împotriva lui Isus Cristos. Acuzația era absurdă. Voltaire încearcă s-o înlăture, oferind papei Benedict al XIV-lea dedicația scrierii. Papa o primește. Multele încercări ale întregii sale cariere îl făcuse pe Voltaire să înțeleagă că viața unui scriitor, în împrejurările vremii, nu era cu putință, dacă nu-și asigura bunăvoința regelui. Fiindcă se pregăteau ceremoniile căsătoriei prințului moștenitor, a delfinului, cu infanta spaniolă Maria-Theresa, Voltaire acceptă invitația de a scrie o piesă festivă cu acest prilej. Așa ia naștere *Prințesa de Navara*, pentru care Rameau compune muzica. Cînd la 11 mai 1745, francezii, amestecați în războiul de succesiune al Austriei, cîștigă lupta de la Fontenoy împotriva trupelor anglo-austriece și olandeze, Voltaire proslăvește evenimentul într-o mare odă. Victoria fusese obținută de generalul Maurice de Saxa, dar poetul o atribuie regelui, lui Ludovic al XV-lea, și o glorifică drept una din marile fapte ale domniei acestuia.

Ne găsim în timpul regimului impus Franței de celebra favorită, doamna de Pompadour. Voltaire se comportă ca un curtean, cîștigînd prietenia favoritei și bunăvoința regelui, prin madrigaluri lingușitoare, opuse însă sentimentului popular. Poporul Parisului își răspîndea, în vremea aceasta, propriile lui cîntece, în care imoralitatea regimului favoritei era denunțată cu acel haz și cu acea vioiciune care au alcătuit, de-a lungul veacurilor, farmecul temperamentului parizian și modul lui de a-și exprima sentimentele grave și hotărîrile revoluționare în curs de închegare.

Voltaire este ales membru al Academiei Franceze. Discursul de recepție conține, între altele, o critică a limbii literare a clasicismului, care anunță reforma lingvistică a romantismului în veacul următor : „Primii poeți au format geniul limbii lor, observă Voltaire. Grecii și latinii au folosit mai întîi poezia pentru a zugrăvi obiectele sensibile de tot felul. Homer exprimă tot ce izbește privirea ; francezii însă, care n-au început să desăvîrșească marea poezie decît în teatru, n-au putut și n-au trebuit să exprime decît ceea ce atinge sufletul.

Ne-am interzis deci să numim aproape toate obiectele pe care celelalte națiuni au îndrăznit să le picteze. Dante, după exemplul celor vechi, a exprimat totul și a obișnuit pe italieni să pronunțe orice cuvînt. Dar noi, cum vom putea imita oare pe autorul *Georgicelor*, care numește fără înconjur toate uneltele agriculturii ? Abia dacă le cunoaștem, și moliciunea noastră orgolioasă, formată în odihna și luxul orașelor, leagă din nefericire o idee de inferioritate de acele munci ale cîmpului și de amănuntele acelor arte utile pe care stăpînii și legislatorii pămîntului le cultivau cu mîinile lui victorioase. Dacă bunii noștri poeți ar fi știut să exprime în chip fericit lucrurile mici, limba noastră ar fi adăugat un mare merit avantajului de a fi devenit prima limbă a lumii întru cît privește farmecele conversației și exprimarea sentimentului. Au predominat însă limbajul inimii și stilul teatrului, care au înfrumusețat limba franceză, dar i-au închis agrementele în niște limite cam prea strînse."

În anii aceștia are Voltaire prilejul să se lege prietenește cu una din cele mai pure și mai înalte figuri ale veacului, cu scriitorul Vauvenargues. Descendent al unei familii nobiliare, ofițer viteaz, dar trebuind să abandoneze cariera armelor din pricina sănătății sale șovăitoare, Vauvenargues este unul din reprezentanții acelui curent al sensibilității care străbate veacul alături de iluminism. „Marile gîndiri — scrie Vauvenargues, în culegerea lui de maxime — vin din inimă." Vauvenargues nu este de acord cu estetica regulilor, preconizate de clasicism. „Trebuie să mărturisim, scrie el odată, că în artele geniului totul este opera instinctului." Natura este marea îndrumătoare a omului : „Inteligența se înșală mai des decît natura". Vauvenargues era un spirit adînc și sensibil. Caracterul lui era plin de forță și măreție stoică în fața durerii și a morții. Arătîndu-i admirație și stimă, scriitorul mai bătrîn răspunde cu sentimente de iubire. În relațiile sale cu Vauvenargues, avem impresia că Voltaire devine conștient de limitele lui, și elanul său către scriitorul mai tînăr este ca un omagiu adus unor forțe spirituale care-l depășeau.

În 1746, Voltaire devine gentilom ordinar al regelui, o distincție care provoacă protestul aristocrației, încredințată că astfel de titluri trebuiau să-i rămînă rezervate. Într-o seară, la Fontainbleau, unde urmase curtea, scriitorul asistă cum prietena lui, doamna du Châtelet, este prădată la jocul de cărți de o mare sumă de bani, prin măsluiri operate de partenerii ei, toți oameni din înalta aristocrație. Voltaire îi numește pe acești domni cu termenul care li se potrivea. Partenerii doamnei du Châtelet erau niște escroci. Această expresie putea aduce consecințele cele mai grave. Voltaire se refugiază la Sceaux, în castelul ducesei de Maine, unde trăiește cîtva timp ascuns, fără să îndrăznească să se arate la lumina zilei, cu obloanele totdeauna închise. Noi opere, primele romane filozofice ale lui Voltaire, rodesc în camera cufundată în întuneric din castelul de la Sceaux.

XII

Încet-încet, sentimentul de securitate al scriitorului pare că se reface. Îndrăznește să se arate la Cirey. Dar este bucuros cînd regele Stanislas îl invită la curtea lui, la Lunéville. Bătrînul rege, socrul lui Ludovic al XV-lea, după ce părăsise Polonia, acceptase regatul Lorenei, care trebuia, dealtfel, să revie Franței îndată după moartea lui. Stanislas dorea să-și decoreze reședința prin prezența unora dintre spiritele distinse ale vremii. Voltaire, însoțit de doamna du Châtelet, este primit cu cinste. Printre scriitorii care aspirau la una din pensiile acordate de regele Lorenei, era și numitul Fréron, publicist catolic, spirit cinic și invidios, unul din acei care l-au urmărit cu o ură mai statornică pe Voltaire, în nenumărate pamflete și improvizații. Voltaire n-a rămas dator cu răspunsurile sale. Anecdotele pe seama lui Fréron, răspîndite printre prieteni, au grupat simpatiile amuzate ale publicului de partea marelui scriitor. Într-un rînd îi consacră epigrama zdrobitoare :

Deunăzi într-o vîlcea,
Un șarpe pe Fréron mușca.

Ce credeți că s-a întîmplat ?
Sărmanul șarpe a crăpat.

În cercul regelui Stanislas trăiește un tînăr ofițer care ajunsese la oarecare notorietate literară. Este Saint-Lambert, autorul culegerii de poeme *Les Saisons (Anotimpurile)*, prin care natura ca temă literară intră în poezia franceză a vremii, după modelul englezului Thomson, în ale sale *The seasons*. Saint-Lambert n-are decît treizeci de ani, este frumos și pare un poet mai inspirat decît i-a plăcut posterității să confirme. O legătură de dragoste se stabilește între Saint-Lambert și doamna du Châtelet. Cînd această legătură îi devine evidentă, Voltaire ia hotărîri violente. Vrea să plece îndată, în mijlocul nopții. „Divina Emilie", care de multă vreme nu mai era pentru Voltaire decît o prietenă devotată și asociata lucrărilor lui științifice, știe să readucă liniștea în spiritul tulburat al vechiului amic. În iunie 1748, cei doi prieteni, împăcați, pleacă împreună la Paris, unde începuseră repetițiile noii tragedii a lui Voltaire, *Semiramis*. Cenzorul era poetul dramatic Crébillon, autor al unei tragedii pe aceeași temă. Au trebuit multe intervenții, despre care mărturisesc scrisorile lui Voltaire din această vreme, pentru ca tragedia să poată fi reprezentată. Dar premiera nu aduce nici o bucurie poetului. După obiceiul timpului, amintit și mai înainte, piesa se desfășura în mijlocul notabilităților, așezate pe scenă. Cînd un spirit apăru lîngă mormîntul lui Ninus, soldatul însărcinat cu paza scenei începu să strige : „Faceți loc stafiei, domnilor, faceți loc !" Hohotele de rîs ale parterului compromit spectacolul. Voltaire părăsește Parisul, pentru a se înapoia la Lunéville. Pe drum se îmbolnăvește grav. Cirey i se pare un loc mai bun de întremare. Ajuns aici, doamna du Châtelet îi face destăinuirea că va fi din nou mamă. După cîteva luni se naște o fetiță, care nu va trăi decît cîteva săptămîni. Lehuza pare a fi suportat bine nașterea, dar după cîteva zile apar simptome alarmante și, în noaptea dintre 3 și 4 septembrie 1749, Emilie du Châtelet moare în al patruzeci și treilea an al vieții. Durerea lui Voltaire este nemăsurată. Se prăbușește și își pierde cunoștința la

ieșirea din camera în care zăcea moartă vechea, grațioasa și mult înzestrata lui prietenă. Prezența lui în domeniul de la Cirey nu mai avea nici un rost. Îl părăsește deci și se instalează la Paris, unde doamna Denis, nepoata, vine să-i îngrijească gospodăria. În vremea aceasta, Frederic al II-lea nu încetase să insiste pentru a-l atrage pe Voltaire la Potsdam. Trebuia obținută autorizația lui Ludovic al XV-lea. Acesta aprobă în cele din urmă eliberarea din toate funcțiile a gentilomului curții sale. Cercurile aristocrate sînt foarte mulțumite de această soluție. În iulie 1750, Voltaire sosește la Postdam.

XIII

Încă de pe cînd era prinț moștenitor, viitorul rege al Prusiei adresase lui Voltaire omagiul admirației și recunoștinței sale. Trecînd printr-o tinerețe grea, suportînd tirania tatălui său, a lui Frederic-Wilhelm I, care, într-un rînd, îl închide ca pe un prizonier și execută, sub ferestrele închisorii sale, pe prietenul cu care voise să fugă de sub apăsare, Frederic adoră în Voltaire pe eliberatorul tuturor oamenilor. Prima scrisoare a prințului sosește, la Cirey, la 8 august 1736 și cea din urmă pe care bătrînul rege o adresează filozofului este datată din 1778, cu puțin timp înainte de moartea acestuia din urmă. Lunga corespondență, purtată într-un răstimp de patruzeci și doi de ani, alcătuiește unul din cele mai interesante documente ale epocii. Admirația lui Frederic pentru scriitorul francez este nemărginită: „Mă îndoiesc, îi scrie el în 1736, că există un Voltaire în lume și posed sistemul cu care pot să-i contest existența. Este cu neputință ca un singur om să execute toată munca atribuită domnului de Voltaire. Este evident că la Cirey există o întreagă Academie, compusă din elita întregului pămînt, din filozofi care traduc și comentează pe Newton, din poeți ai unor epopei eroice, din Corneille, Catulli și Tucidizi, și lucrările acestei Academii sînt date la iveală sub numele lui Voltaire, tot astfel precum faptele unei armate întregi sînt atribuite comandantului ei."

Dorința cea mai vie a lui Frederic este să cunoască personal pe omul extraordinar, admirat pentru atîtea motive, și, dacă s-ar fi putut, să-l atragă în statul pe care se pregătea să-l conducă.

După moartea lui Frederic-Wilhelm I, în mai 1740, noul rege întreprinde o călătorie de inspecție, pe care ar fi dorit s-o continue pînă la Bruxelles, unde Voltaire se găsea împreună cu marchiza de Châtelet. O boală, cu febră mare, îl împiedică pe rege să execute acest proiect. Voltaire este invitat însă la castelul Moyland, unde între 11 și 14 septembrie are loc prima întrevedere dintre cei doi bărbați. Este discutată problema tipăririi tratatului de filozofie politică compus de Frederic, *Anti-Machiavelli,* pe care regele îl încredințase lui Voltaire cu însărcinarea de a supraveghea editarea lui, dar pe care regele ar fi dorit acum s-o mai amîne. Voltaire îi citește lui Frederic noua lui tragedie, *Mahomed.* O lună mai tîrziu moare și împăratul Austriei, Carol al VI-lea. Frederic al II-lea socotește că a sosit momentul să ocupe Silezia, care aparținuse pînă atunci coroanei austriece. Voltaire îl vizitează din nou pe rege la Rheinsberg, doritor să obțină informații mai precise asupra planurilor lui Frederic, pe care bucuros le-ar fi transmis cardinalului Fleury. Regele rămîne însă enigmatic. Curînd izbucnește războiul dintre Prusia și Austria. Corespondența regelui cu filozoful nu se întrerupe nici în vremea aceasta. După victoria de la Moollwitz, Frederic i-o comunică lui Voltaire la Lille, unde scriitorul asista la premiera lui *Mohamed.* Într-o pauză a spectacolului, Voltaire apare pe scenă pentru a aduce la cunoștința publicului vestea atît de importantă. Războiul silezian atrăsese Franța de partea Prusiei și pe englezi de partea Austriei. Dar cînd, prin tratatul de pace de la Breslau, care pune capăt primului război pentru Silezia, Franța se găsește izolată în fața Angliei, Voltaire socotește că a sosit momentul să poată fi de folos țării sale printr-o misiune diplomatică de seamă. Regele se găsea acum la Aachen și-l invită acolo pe Voltaire, dar continuă să pă-

streze aceeaşi muţenie cît priveşte proiectele lui politice şi militare. Cardinalul Fleury, ajuns la vîrsta de nouăzeci de ani, depune funcţiunile sale. Conducerea politicii externe a Franţei trece pe mîinile contelui d'Argenson, fostul coleg de şcoală al lui Voltaire. Acţiunea diplomatică a lui Voltaire putea deveni acum mai uşoară. Porneşte deci la Berlin, este primit cu prietenie, dar nu izbuteşte să dezlege mai mult enigma pecetluită a planurilor prusace. În septembrie 1743, îl întovărăşeşte pe rege în călătoria la Bayreuth, unde acesta urma să viziteze pe sora lui, Wilhelmina. În drumul de înapoiere, la Spandau, filozoful are prilejul să intervină în favoarea unui nenorocit căruia i se tăiase nasul şi urechile pentru că, neputînd să suporte regimul militarismului prusac, dezertase din armată şi înfruntase pe fostul rege, cînd fusese prins. Nenorocitul este trimis într-un spital cu o pensiune de treizeci de centime pe zi. Absolutismul nu se dovedea prea generos nici în noul regim al lui Frederic al II-lea. În decembrie, Voltaire este din nou la Paris. În primăvara următoare, Frederic reia tratativele cu Franţa şi războiul împotriva Austriei începe din nou. Urmează ani grei de lupte. Pustiirile războiului se întind. Pacea se restabileşte abia în 1749, prin tratatul de la Aachen.

Între timp, murise doamna du Châtelet, şi Voltaire se instalase la Paris. Frederic nu părăsise însă ideea de a-l aduce pe lîngă sine şi de a-l întrebuinţa ca pe ornamentul cel mai de seamă al curţii sale. Pentru a face imposibilă rămînerea mai departe a scriitorului în Franţa, Frederic nu ezitase să folosească o stratagemă destul de surprinzătoare din partea autorului lui *Anti-Machiavelli*, dar explicabilă prin desele contraste dintre ideile politice ale suveranului şi practica guvernării lui. Răspîndise în copie, prin intermediul ambasadorului Rothemburg, o scrisoare de-a lui Voltaire ireverenţioasă faţă de episcopul de Mirepoix, şi provocase încă o dată revolta cercurilor aristocratice împotriva filozofului. Insistenţele lui Frederic nu încetează nici un moment. Hotărîrea filozofului se formează în iulie 1750.

La Potsdam, Voltaire este primit cu cele mai mari onoruri. Este numit îndată gentilom al curţii, i se conferă ordinul *Pour le mérite* şi o pensie anuală de 2000 de livre. Este adăpostit în castelul Sans-Souci, locuinţa regelui. Singura obligaţie a scriitorului este să revadă, din punctul de vedere al corectitudinii formelor, operele franceze, în versuri şi proză, pe care regele le producea în mare abundenţă. La curtea lui Frederic se adunase o societate de spirite libere, filozofi, oameni de ştiinţă şi literaţi, dar şi unii nobili mai mult sau mai puţin aventurieri. Se întrunesc cu toţii în fiecare seară, în jurul mesei regale. Se vorbeşte în franţuzeşte şi, în orgiile de spirit, continuate pînă la orele cele mai tîrzii ale nopţii, prejudecăţile vremii sînt teribil subminate. Voltaire este spiritul animator al cercului, din care mai fac parte medicul şi filozoful materialist şi ateu La Mettrie, care va muri la Potsdam după puţină vreme, fizicianul, astronomul şi matematicianul Maupertuis, devenit celebru prin călătoria sa în regiunile polare, unde controlase, prin măsurători, ipoteza newtoniană despre turtirea polilor, veneţianul Algarotti, matematician şi popularizator al lui Newton în Italia, marchizul d'Angers, un om fără profesie, dar învăţat şi amabil, cavalerul Chasot, ofiţer al lui Frederic în timpul războiului Suediei, George Keith, un scoţian refugiat, folosit de rege ca trimis extraordinar în Franţa cu prilejul urcării sale pe tron. Masa de seară a lui Frederic a fost unul din centrele iluminismului european. Ce deosebire faţă de Versailles! Prin libertate de spirit, prin protecţia acordată unora dintre inteligenţele cele mai înaintate ale vremii, curtea lui Frederic năzuia să deţină conducerea culturii mondiale, oricît, altfel, prin războaiele lui injuste, regele a contrazis adeseori programul lui iluminist.

Armonia acestei societăţi este tulburată curînd printr-o serie de împrejurări, în care este drept a recunoaşte partea de vină a lui Voltaire. Manifestînd adeseori dezinteresare materială, ca, de pildă, în toate împrejurările în care şi-a cedat drepturile de autor jucat şi editat, generos faţă de rude şi prieteni, gata să ajute cu punga

lui pe un om căzut în nenorocire sau pe un tînăr meritous, Voltaire nu disprețuia întreprinderile remunerative, în legătură cu care spiritul lui găsea soluții ingenioase. Om din clasa burgheză, Voltaire avea talentele burgheziei. Îndemînările lui financiare îi aduseseră o avere destul de însemnată. Aceste îndemînări se vădesc însă cu indelicatețe atunci cînd, aflînd că statul prusac răscumpără la prețul lor întreg obligații devalorizate, emise în Saxonia, însărcinează pe un oarecare Abraham Hirschel să cumpere la Dresda un stoc important din aceste hîrtii și să le schimbe la Berlin. Cum, între timp, apăruse un decret care interzicea importul de hîrtii de stat saxone, tocmai pentru a zăgăzui specula, Hirschel rămîne împovărat cu un pachet de obligații devalorizate și refuză să-i înapoieze lui Voltaire suma de bani primită de la acesta. Urmează un proces în care scriitorul obține cîștig de cauză, dar care îl supără pe rege. Oaspetele lui la Potsdam, filozoful atît de admirat și iubit, n-ar fi trebuit să se lase ispitit de o speculație nu cu totul curată. Regele refuză să-l mai vadă cît timp durează procesul; îl primește din nou abia după pronunțarea sentinței, nu însă fără a-i comunica în scris dezaprobarea lui.

Procesul lui Voltaire stîrnește mare senzație la Berlin. Un tînăr de douăzeci de ani, viitorul mare scriitor Gotthold Ephraim Lessing, care îndeplinise cîtva timp funcțiuni de secretar pe lîngă filozoful francez, fixează momentul într-o epigramă mușcătoare. Voltaire tipărise o parte din opera pe care o pregătea la Berlin, *Secolul lui Ludovic al XIV-lea,* pentru a o oferi regelui și curții. Cîteva din colile tipărite ajung în mîinile lui Lessing, care le comunică voltairienilor din Berlin, ba chiar le ia cu sine cînd pleacă în Saxonia. Fiindcă Voltaire se temea că noua lui operă ar putea fi tipărită din nou, falsificată și difuzată, așa cum se întîmplase de mai multe ori cu alte lucrări, îi scrie cu oarecare violență lui Lessing și-l amenință cu urmăriri. Colile de tipar îi revin, în fine, filozofului și acesta se grăbește să repare efectul primei lui vivacități printr-o scrisoare amabilă și împăciuitoare. Lessing răspunde cu o epistolă în latinește care s-a pierdut, dar care pare să fi fost destul de necruțătoare. Relațiile personale dintre Lessing și Voltaire se întrerup în momentul acesta, dar poetul dramatic francez va deveni mai tîrziu victima criticului german în *Dramaturgia hamburgică.*

Noi nori se adună asupra societății din Potsdam, cînd Voltaire află că regele ar fi spus vorbind despre gentilomul lui, marele scriitor încărcat de atîtea favoruri: „Storci portocala și pe urmă arunci coaja". Era cu putință? Aceasta era soarta pe care Frederic i-o rezerva lui Voltaire? După cîtva timp, vizitat de generalul Mannstein, venit pentru a-i cere să revadă manuscrisul amintirilor sale din Rusia, Voltaire îl roagă să-și repete vizita mai tîrziu, deoarece deocamdată era ocupat cu o treabă ingrată: „Regele mi-a trimis să-i spăl rufele murdare!" Maupertuis raportează această vorbă regelui, care deocamdată nu trage consecințele. Intervine însă după cîtva timp în polemica dintre Voltaire și indiscretul lui emul, căruia regele îi încredințase președinția Academiei de Științe din Berlin. Maupertuis era un om cu merite netăgăduite, dar un spirit cam amarnic, exasperat de o veche boală de plămîni. Formulase o lege a minimei rezistențe, menită să explice unele fenomene mecanice. Matematicianul König, care vizitase altădată, împreună cu Maupertuis, pe doamna du Châtelet la Cirey și trăia acum la Berlin ca membru al Academiei de Științe, afirmă, într-un memoriu academic, că legea minimei rezistențe nu era deloc nouă, fiindcă Leibniz o formulase de multă vreme în corespondența sa. König este somat să producă textul lui Leibniz, dar cum nu este în stare s-o facă, Academia din Berlin votează încheierea propusă de președintele ei, prin care König este veștejit ca un falsificator. Acesta replică, la rîndu-i, într-un *Apel către public.* O broșură anonimă îi vine în ajutor: *Răspunsul unui academician din Berlin,* în care este denunțată tirania exercitată de președintele Academiei din Berlin, care nu pregeta să pună acest for în slujba resentimentelor lui personale. Autorul broșurii era Voltaire. Cînd regele află despre atacul îndreptat împotriva Academiei sale și a președintelui care se bucura de toată încrederea, se hotărăște să intervină în polemică. După puțin timp apare o broșură anonimă,

tipărită cu stema regală pe copertă și în care sub titlul : *Scrisoarea unui academician din Berlin către un academician din Paris,* odată cu mari laude adresate lui Maupertuis, atribuie invidiei, ignoranței și minciunii criticile aduse acestuia. De data aceasta Voltaire nu mai putea răspunde, cel puțin atîta timp cît era oaspetele castelului Sans-Souci. Dar Maupertuis prezenta mai multe puncte slabe. Președintele Academiei din Berlin publicase o culegere de *Scrisori,* în care se puteau citi propuneri din cele mai surprinzătoare, pe lîngă care un umorist nu putea trece nebăgător de seamă. Maupertuis voia să se sape o groapă pînă în centrul pămîntului pentru a se dovedi existența pirosferei, să se înființeze un oraș latin, pentru ca tinerii să învețe acolo latina, medicii să nu fie plătiți decît atunci cînd bolnavii lor se însănătoșesc etc. Voltaire continuă să formuleze propuneri la fel de fanteziste și compune *Istoria doctorului Akakia și a Indigenului din Saint-Malo,*[1] de care toată lumea face mare haz. Frederic este însă mînios. Cere să i se dea întreaga ediție, pentru a o nimici, și silește pe Voltaire să semneze o declarație prin care acesta se obliga să nu mai compună vreun alt pamflet împotriva vreunui om celebru sau a vreunui suveran, atîta timp cît era oaspetele și gentilomul curții sale. Ediția *Doctorului Akakia* nu mai putea fi găsită. Manuscrisul operei pornise la Dresda, de unde volumele din nou tipărite se iveau mereu la Berlin. Exemplarele confiscate sînt arse, din ordinul regelui, în diferite puncte ale capitalei, așa cum se întîmplase cu *Scrisorile engleze,* la Paris, cu ani și ani în urmă. Voltaire înapoiază regelui insignele gentilomatului său, ordinul *Pour le mérite* și documentul pensionării sale, care îi sînt restituite însă în aceeași zi.

Voltaire este stăpînit din momentul acesta de gîndul de a părăsi Potsdamul și Prusia. La început, Frederic caută să-l rețină. Dar cînd filozoful revine și insistă, regele îi urează călătorie bună. I se pune însă în vedere lui Voltaire să restituie, împreună cu piesele pe care le mai înapoiase o dată, un volum de poezii originale, compuse de rege și pe care acesta i le încredințase. Scriitorul uită să se conformeze acestor ordine. Drumul înapoierii spre Franța îl duce pe ilustrul călător prin Lipsca, unde-l ajunge o amenințare cu moartea a lui Maupertuis. Voltaire adaugă noi paragrafe *Doctorului Akakia.* Sosește, în fine, la Frankfurt, orașul liber, situat în afară de teritoriile lui Frederic. Aici i se prezintă rezidentul prusac, Freytag, care îl declară arestat pînă în momentul în care va scoate la iveală piesele cerute la Potsdam și, mai cu seamă, volumul de versuri. Toate aceste lucruri se găseau în lăzile rămase la Lipsca și care-l urmau. Lăzile sosesc după 18 zile și lucrurile sînt atunci înapoiate. Freytag continuă însă să-l țină arestat pe scriitor, în așteptarea unor noi dispoziții. Într-o zi, Voltaire încearcă să evadeze dar este prins și paza se întărește în jurul lui. Abia după 5 săptămîni intervin autoritățile din Frankfurt, care îi redau scriitorului libertatea. Încercarea unui spirit liber al vremii de a trăi pe lîngă o curte regală nu se dovedise mai posibilă la Potsdam decît la Versailles.

Voltaire avea acum 59 de ani. Atinsese vîrsta bătrîneții. Era un omuleț slab, cu fața topită, mai totdeauna bolnav, dar rămas foarte vioi și mobil, în ciuda putinătății lui trupești. „Universul", cum se spunea pe atunci, îl admira. Scria, vorbea, se mișca pentru privirile întregii omeniri. N-avea însă un cămin al lui, nici rude foarte apropiate și iubitoare, nici o patrie în care să poată trăi liber și cu demnitate. Protecția suveranilor dăduse rezultatele cunoscute. Încotro să-și îndrepte nava lui mereu scuturată de furtuni ?

XV

Se oprește întîi la Mainz, unde este bine primit de prințul elector, care face să se reprezinte, pe scena castelului din Schweitzingen, patru din tragediile sale. Pornește apoi în Alsacia. La Colmar, află că un editor din Haga a publicat o operă de a lui, o *Prescurtare a istoriei universale (Abrégé de l'histoire universelle),* al cărei manuscris i se furase. Editarea se făcuse cu substituții de cuvinte compromițătoare pentru autor. La Viena se tipăresc din nou, fără autorizația poetului, frag-

[1] Maupertuis este breton, născut la Saint-Malo.

mente din *La Pucelle.* Opinia aristocratică, la Paris, se manifesta din nou împotrivă-i. Regele nu mai voia cu nici un preț să-l mai vadă la curte. Nici în Alsacia, unde influența iezuită era foarte puternică, nu putea rămîne mai departe. Poposește într-o zi la Lyon și se duce să-l viziteze pe cardinalul Tencin, un vechi prieten, dar acesta se scuză că nu-l poate reține la masă, deoarece persoana poetului nu era bine văzută la curte. Ajunge, în fine, la Geneva, unde trăia vestitul doctor Tronchin, medicul lui, față de care filozoful nutrea sentimente de prietenie și admirație, nu în același fel răsplătite. Curînd se dovedește că instalarea la Geneva nu va fi posibilă. Cetatea calvinistă nu îngăduia spectacolele de teatru. O trupă de meseriași care jucase tragedia lui Voltaire, *Moartea lui Cezar,* trebuise să răspundă în fața Consiliului orașului. Cumpără atunci proprietatea *Les Délices,* unde trăiește în lunile de vară, ca mare proprietar. Iarna locuiește la Lausanne, unde se adunase o distinsă societate de refugiați francezi, mai deschisă pentru forma de spirit a scriitorului. Din cînd în cînd trebuie să se ocupe de atacurile pe care invidia le punea la cale împotrivă-i. Un oarecare La Beaumelle, literat mediocru, implicat de mai multe ori în afaceri scandaloase, din care nu lipsiseră furturile și escrocheriile matrimoniale, tipărește în străinătate operele lui Voltaire, falsificîndu-le și însoțindu-le cu note, menite așa-zicînd să le perfecționeze. Același La Beaumelle îl inundă cu scrisori anonime. Autorul poemei *La Pucelle* îi va fixa portretul moral, în cîntul al XVIII-lea, unde Fréron descrie regelui Charles pe membrii bandei sale :

Mi-e totdeauna sprijin La Beaumelle :
E cel mai josnic, dar mi-este fidel.
Distrat adesea, deși bun creștin,
Confundă buzunarul lui cu cel vecin...

La Geneva, trăia și un oarecare Guyot de Merville, care, ca și La Beaumelle, își făcuse o profesiune din urmărirea marelui scriitor. Socotind, în cele din urmă, că ar fi mai bine să-l cîștige prin adulație, îi propune să-i editeze, cu note, operele dramatice și să i le dedice pe ale sale personale. Răspunsul lui Voltaire, o mostră a

ironiei lui mereu active, merită să fie cunoscut : „Domnule, răzbunarea obosește sufletul, și al meu are nevoie de odihnă. Prietenia mea n-are mare valoare și nu este vrednică de jertfa pe care mi-o oferiți. Voi încerca să trag foloase din tot ceea ce este just și rezonabil în cele patru volume care cuprind critica operelor mele și vă mulțumesc pentru osteneala pe care v-ați dat-o cu atîta generozitate spre a-mi îndrepta greșelile. Dacă cele două satire, inspirate de Rousseau și Desfontaines, sînt demne să placă, publicul vă va aplauda. Sînt de părere că publicul trebuie să rămînă judecătorul nostru. Dedicația operelor dvs., pe care îmi faceți cinstea să mi-o oferiți, n-ar adăuga nimic operelor dvs. În ce mă privește, adresez dedicații numai prietenilor mei. Așadar, domnule, dacă sînteți de acord cu mine, lăsați ca raporturile dintre noi să rămînă cele din trecut." Insolența unui arivist literar a primit rareori o replică mai tăioasă.

Dar în afară de indivizii dubioși sau respingători care se agită în preajmă-i, Voltaire are bucuria să cunoască acum un om superior, cu care se leagă prietenește. Este tînărul matematician și gînditor d'Alembert, care, împreună cu Diderot, începuse să publice *Enciclopedia.* Voltaire devine colaboratorul acestei mari opere, sinteză a științei timpului și instrument ideologic în lupta pe care secolul o duce împotriva superstiției și fanatismului. „Atîta timp cît va mai fi o fărîmă de viață în mine — îi scrie Voltaire lui d'Alembert — voi rămîne în serviciul glorioșilor autori ai *Enciclopediei.* Voi considera întotdeauna ca o mare cinste să pot colabora, cu slabele-mi puteri, la cel mai frumos monument pe care și-l ridică poporul și literatura franceză." Corespondența lui Voltaire cu d'Alembert alcătuiește unul din cele mai interesante documente ale luptei purtate de iluminism împotriva forțelor reacțiunii, în special contra iezuitismului. Elanul către o formă umană și înțeleaptă a civilizației îl duce pe Voltaire către timpurile Chinei vechi, de unde evocă episodul înfățișat în drama *Orfanul din China.* Lucrările compuse în noua lui așezare, de unde porneau mereu scrisori, unele semnate *elvețianul Voltaire,* se înmulțesc. Un timp destul de întins este acordat sociabilității. Numeroși vizitatori bat

la ușa scriitorului. Într-o zi este Gibbon, viitorul istoric englez. Altă dată este venețianul Cassanova, un aventurier cu întinse legături, devenit celebru mai tîrziu, prin *Memoriile* sale, în care, împreună cu povestirea multelor lui succese donjuanești, epoca de corupție a rococoului își găsise una din oglinzile ei cele mai fidele. Convorbirea cu Cassanova nu era nicidecum plictisitoare. Voltaire pare s-o fi gustat. În tot cazul, *Memoriile* au consemnat-o, și din paginile lor știm că filozoful francez a aflat, după cum nici nu se putea altfel, că oaspetele lui, devenit celebru printr-o viață puțin regulată, era un apărător al credinței și al statului absolutist. În aceeași epocă achiziționează Voltaire domeniile de pe teritoriul francez, de la Tournay și Ferney, unde frumosul castel, construit în stilul Renașterii, va fi de aci înainte locuința statornică a filozofului.

XVI

Nenumărate opere noi se adună de-aci înainte sub pana lui Voltaire. Mișunarea omenească este enormă în juru-i. Spiritul lui scînteiază mereu cu neostenita-i spontaneitate. În 1755, Jean-Jacques Rousseau îi trimise a doua lui lucrare: *Despre originea inegalității printre oameni.* Este o scriere grea de gînduri noi și îndrăznețe, din fuiorul cărora s-au desprins multe din îndrumările lumii moderne. Societatea coruptă și artificială a vremii sale primește aici cîteva din loviturile care trebuiau s-o dărîme. Marele gînditor este un spirit radical, un polemist cutezător. Societății timpului său el îi zugrăvește portretul ademenitor al „bunului sălbatic", despre a cărui superioritate morală vorbiseră adeseori călătorii în părțile de curînd descoperite ale lumii. Voltaire răspunde cu obișnuita lui ironie: „Am primit cartea pe care ați scris-o împotriva genului uman și vă mulțumesc pentru ea. Veți face plăcere oamenilor, spunîndu-le adevărul, dar nu-i veți îndrepta. Ar fi fost imposibil ca cineva să fi pictat în culori mai puternice grozăviile societății omenești, de la care ignoranța și slăbiciunea noastră își făgăduise atîtea mîngîieri. Nimeni n-a întrebuințat mai mult spirit pentru a ne face mai stupizi. Cine citește opera dvs. este cuprins de pofta de a umbla în patru labe, dar cum au trecut mai mult de șaizeci de ani de cînd am pierdut acest obicei, simt că, din păcate, îmi este cu neputință să-l reiau, lăsîndu-l pe seama acelora care sînt mai vrednici să-l practice decît dvs. și cu mine." Nu se puteau închipui două structuri omenești mai deosebite decît Voltaire și Rousseau. Prietenul civilizației, autorul *Omului de lume*, marele burghez, nu putea găsi nici o cale către sufletul solitarului, ferventul naturii, reprezentantul unei mici-burghezii radicale. Raporturile lor nu s-au îmbunătățit niciodată.

Încă înainte de epoca elvețiană, începe Voltaire să compună renumitele lui povestiri filozofice. Scriitorul află în aceste narațiuni una din formele cele mai potrivite pentru întruparea și propagarea ideilor lui. În însăilări de episoade mai mult sau mai puțin întinse, închipuite după modelul povestirilor picarești sau după acela al basmelor arabe din *O mie și una de nopți*, cunoscute de secolul al XVIII-lea în versiunea franceză a lui Galland, scriitorul transmitea, prin intermediul unor personaje și situații alegorice, reflecțiile sale morale. Epoca s-a amuzat mult de sprintenele pagini narative ale lui Voltaire, pline de suculența bogată a unui tîlc ușor de deslușit. Nu ne vom ocupa de toate aceste povestiri, dar vom aminti pe cele mai renumite dintre ele. Iată pe *Zadig sau Destinul*, unde sînt povestite întîmplările unui înțelept oriental, adus să verifice, cu prețul celor mai variate nenorociri persoanele, infidelitatea femeilor, stupiditatea superstițiilor, erorile justiției, absurditatea unor tradiții, întreaga țesătură de perfidii, prejudecăți și cruzimi care făceau atît de grea viața omenească, nu numai în Chaldeea lui Zadig, dar și în Franța lui Voltaire. Așa, de pildă, în Babylon, oamenii se certau de o mie cinci sute de ani, neputîndu-se hotărî dacă se cuvine să pătrunzi în templul lui Mitra cu piciorul stîng sau cu piciorul drept. Oare controversele care întrețineau vrăjmășia dintre diferitele secte religioase aveau un obiect mai serios? Zadig rezolvă disputa milenară atunci cînd pătrunde în templul lui

Mitra sărind cu picioarele împreunate. Zadig se rănește odată la ochiul stîng. Învățatul medic Hermes declară că ochiul drept ar fi putut să fie salvat, dacă el ar fi fost rănit, dar că ochiul stîng este neapărat pierdut. Zadig se vindecă, dar Hermes publică un volum gros în care dovedește că ochiul stîng al lui Zadig n-ar trebui să se vindece niciodată. O lege a lui Zoroastru interzicea mîncarea zgripțorilor. Dar există oare zgripțori ? Zadig intervine în dezbatere, recomandînd să nu fie mîncați în nici un caz ; este însă acuzat de impietate de către arhimagul Yebor, „omul cel mai stupid și, prin urmare, cel mai fanatic din Chaldeea". Toate episoadele povestirii conțin cîte o aluzie la absurdități din propria vreme a povestitorului.

În *Micromégas*, o povestire care împrumută ficțiunea narativă folosită de Swift în *Călătoriile lui Guliver*, este vorba de aventurile unui locuitor al planetei Sirius, care după ce poposește pe Saturn și se însoțește cu un saturnian, descinde pe pămînt și observă moravurile și ideile oamenilor. Cei doi uriași, cărora lucrurile pămîntești le apar în minime și rizibile dimensiuni, află despre sterilele dispute metafizice ale oamenilor, despre nebunia lor în războaie, despre cruzimea acelora care le provoacă. În *Naivul (L'Ingénu)*, moravurile franceze sînt văzute prin prisma unui indigen din Canada ajuns în Europa, unde puritatea cugetului și inimii lui îi aduc multe și felurite nenorociri. În *Prințesa din Babylon*, doi amanți orientali, mereu despărțiți și care se caută mereu ca în romanul grec al lui Heliodor, vizitează pe rînd China unde admiră religia naturală a lui Confucius, țara Cimerienilor, adică Rusia lui Petru I și Caterina a II-a, unde doi suverani filozofi au transformat o „țară barbară" într-un stat civilizat, apoi Scandinavia și Polonia, cu bunele lor rînduieli provenite dintr-un absolutism luminat, Țările-de-Jos, unde toleranța găsise un ultim refugiu, Roma și abuzurile curiei papale, Spania inchiziției : tablou al lumii, dar mai cu seamă al Europei, văzut cu ochii neprevenițí ai unor străini exotici, ca acei ai persanilor din narațiunea lui Montesquieu *(Les lettres persanes)*. Pretutindeni deci în povestirile filozofice ale lui Voltaire, variațiile punctului

de vedere și ale perspectivei pun în lumină situații și idei a căror absurditate nu era percepută de spiritul vremii, tocit prin deprinderile sale. Ficțiunea extraterestră a sălbaticului și a străinului acordă întregul lor relief detestabil absurdităților civilizației absolutiste.

Metoda satirică este alta în *Candide*, poate cea mai de seamă dintre povestirile filozofice ale lui Voltaire. De data aceasta este vorba de un tînăr german, elevul filozofului Pangloss, care profesează, întocmai ca Leibniz și Pope, ideea că lumea aceasta este nu numai bună, dar cea mai bună dintre toate lumile posibile. Nenumăratele nenorociri întîmplate lui Candide în cursul unei existențe zbuciumate în care nu încetează să-și caute iubita, pe Cunigunda, nu dezarmează zelul doctrinar al tînărului filozof. Comicul narațiunii provine din contrastul mereu refăcut între optimismul teoretic al lui Candide și grelele încercări la care îl supun rînduielile lumii din vremea lui. Regăsind-o, în cele din urmă, pe Cunigunda, devenită bătrînă și urîtă, eroul înțelege că trebuie să-și caute fericirea îngustîndu-și zona de atingere cu lumea. Se așază deci pe țărmurile Bosforului, într-o mică proprietate, cu singura preocupare de a munci și de a se întreține, într-un loc ferit al lumii. *Candide* este deci satira optimismului leibnizian, reprezentat de Pope în Anglia, unde exprima mulțumirea în mijlocul lumii a unei burghezii ajunsă la putere. Sentimentul acesta nu putea fi acel al burgheziei franceze trăind încă în epoca luptelor ei. Soluția voltairiană oferită încercărilor legate de orînduirea vremii are un caracter individual și nu ascunde bine egoismul destul de limitat care o inspiră, dar nu este mai puțin agresivă pentru opoziția organizată în sînul burgheziei franceze împotriva metafizicii tradiționale și a falselor ei mîngîieri. Epoca a recunoscut îndată aciditatea criticii voltairiene în *Candide*. Opera este denunțată consiliului Genevei, care o condamnă și o încredințează călăului orașului, pentru a o azvîrli pe rug. Solemnitatea arderii lui *Candide* are loc, spre marea mîhnire a lui Voltaire, în martie 1759.

În Franța, atacurile împotriva filozofului sînt date acum de un oarecare Le Franc de Pompignan, personaj

foarte încrezut, dar poet lipsit de orice valoare, traducător al profetului Ieremia. Într-un discurs ținut la Academia Franceză, Le Franc de Pompignan, al cărui singur nume suna ca o goarnă, ia apărarea puterilor constituite împotriva criticilor dizolvante ale lui Voltaire. Răzbunarea filozofului a procedat ca față de ceilalți adversari ai lui, oferindu-l în holocaust rîsetelor vremii. O serie de libele în proză și versuri face ridicol pe înfumuratul avocat al absolutismului. Într-o zi, filozoful compune un catren, pe care epoca și deceniile următoare n-au încetat să și-l repete :

Profetul Ieremia știți
De ce a plîns atît, precum citiți ?
Știa, săracul, că-ntr-o bună zi
Le Franc de Pompignan l-o tălmăci.

XVII

Printre roadele literare cele mai importante ale perioadei de la Ferney se numără și scrierile istorice ale lui Voltaire. Una dintre ele, *Secolul lui Ludovic al XIV-lea (Le Siècle de Louis XIV)*, a fost concepută mult înainte și a ajuns la prima ei formă, la Berlin, în 1751, cînd a și fost publicată în această primă versiune. Voltaire o reia însă acum, ducînd-o la forma ei definitivă în 1768. Spre deosebire de alți istorici ai vremii, Voltaire caută să grupeze toate izvoarele temei sale, parcurge toate operele vremii, memoriile, actele oficiale, scrisorile contemporanilor și își continuă ancheta sa culegînd mărturiile supraviețuitorilor epocii. *Secolul lui Ludovic al XIV-lea* este deci scris cu cele mai bune metode arhivistice ale unui istoric modern. Rupînd apoi cu explicația evenimentelor istorice prin providență, Voltaire analizează cauzele lor aparținînd planului imanent al realului, printre care un rol deosebit acordă marilor personalități de conducători, unui Pericles, August, Lorenzo de Medici sau Ludovic al XIV-lea. În fine, istoria nu mai este, pentru el, narațiunea războaielor pe care suveranii le-au purtat unii împotriva altora și a tratatelor cu care le-au dat un sfîrșit, pentru a le relua la prima ocazie. Materia interesantă a istoriei este alcătuită, pentru Voltaire, din faptele de creație ale culturii, din operele artelor și ale științei. Scriitorul ajunge astfel la o formă nouă a istoriei, istoria culturii, pe care o ilustrează mai întîi prin *Secolul lui Ludovic al XIV-lea,* mare tablou al progreselor spirituale ale Franței în timpul suveranului absolutist, pentru care arată o simpatie determinată de faptul că, după părerea vremii, acest suveran își întemeiase puterea sa pe clasa burgheză, din care se ridicaseră nu numai figurile cele mai proeminente ale culturii vremii, dar și cîțiva din conducătorii cei mai eminenți ai statului.

Cealaltă mare operă a lui Voltaire, *Încercarea asupra moravurilor și spiritului națiunilor (Essai sur les mœurs et l' esprit des nations)*, a fost de asemenea concepută și dusă pînă la un anumit grad al realizării ei încă înainte de epoca începută odată cu instalarea la Ferney. Forma definitivă a operei apare în 1769. Este o istorie universală în lungul răstimp dintre Carol cel Mare și Ludovic al XIII-lea, pe care o continuă scrierea despre Ludovic al XIV-lea și aceea, compusă mai tîrziu, despre Ludovic al XV-lea. O istorie universală dăduse, în veacul trecut, o mare față bisericească, episcopul Bossuet, vestitul orator religios. Lucrarea lui Bossuet, *Discurs asupra istoriei universale,* începea cu facerea lumii, punea în centrul expunerii istoria poporului evreiesc și sfîrșea cu Carol cel Mare, adică cu momentul în care, prin formarea unui imperiu creștin, voința esențială a providenței se realizase. Voltaire începe expunerea sa de la Carol cel Mare și-i dă un orizont mult mai întins, deoarece se ocupă și de vechile popoare ale Orientului, chinezi, babilonieni, indieni, egiptieni. Motorul faptelor istorice nu mai este providența, ci opiniile oamenilor, așa cum ele se schimbă din generație în generație, prin transformarea moravurilor, prin influența marilor personalități creatoare de cultură, prin progresul științelor și artelor. Obiectul istoriei este deci, de data aceasta, nu numai dezvoltarea culturii, dar și aceea a moravurilor și spiritul public. Voltaire consideră lungul trecut al omenirii fără nici o iluzie. Pretutindeni, narațiunea lui pune în lumină multele și variatele nenorociri care au bîntuit neamul omenesc din pricina fanatismului re-

ligios, a trufiei stăpînitorilor şi a războaielor, produse, dealtfel, de fanatism şi de trufie. Din cînd în cînd, istoria arată şi cîte un punct luminos : sînt momentele în care se aude glasul marilor personalităţi morale binefăcătoare sau acele ilustrate prin operele de seamă ale ştiinţei şi artei. În aceste ocazii, se suspendă pentru o clipă străvechea şi necurmata absurditate şi cruzime a istoriei. *Încercarea asupra moravurilor* îşi propunea să facă evidente aceste adevăruri, să abată omenirea de pe vechile şi funestele ei drumuri şi s-o îndrumeze către ţintele recunoscute de raţiunea eliberată de superstiţii şi prejudecăţi. Avem deci de-a face cu o operă propagandistică a iluminismului, una din cele mai importante, alături de *Enciclopedie*. Pentru redactarea ei, Voltaire s-a folosit de alte multe lucrări ale istoriografiei anterioare şi de nenumăratele izvoare pe care epoca i le punea la dispoziţie.

Înţelegînd materia explozivă din care era făcută cartea lui Voltaire, cercurile reacţionare ale vremii s-au alarmat. Iezuitul Nonnotte îi consacră două groase volume care, sub titlul *Erorile domnului de Voltaire (Erreurs de Monsieur de Voltaire)*, trebuiau să probeze carenţele informaţiei istorice ale acestuia, mai ales pe acele atingătoare la biserică şi monarhie. Voltaire n-a rămas dator cu răspunsul său. Într-o scriere foarte întinsă, publicată sub numele lui Damilaville şi sub titlul *Lămuriri istorice cu prilejul unui libel calomnios contra „Încercării asupra moravurilor“ (Eclaircissements historiques à l'occasion d'un libelle calomnieux contre „l'Essai sur les moeurs“)*, autorul a reluat, pentru a le lichida, toate punctele relevate de critica lui Nonnotte, îngăduindu-ne a strecura o privire în enormul material al surselor sale.

XVIII

După 1760, instalat la Ferney, proprietar al moşiei Tournay, mereu productiv pe terenul literar, vizitat de nenumăraţi oaspeţi şi într-o activitate epistolară cu puţine analogii în epocă, Voltaire manifestă o nouă latură

a caracterului său, dovedindu-se om generos, dar mai cu seamă cetăţean gata să dea urmări practice ideilor şi luptelor lui filozofice. Casa lui devine ospitalieră pentru mulţi oameni încercaţi de soartă. Cînd poetul Le Brun îi semnalează cazul unei descendente, pe linie colaterală, a marelui Pierre Corneille, o tînără care trăia în sărăcie, ca fiica unui factor poştal, Voltaire declară că o va primi în casa lui şi se va îngriji de educaţia ei. Marie Corneille vine la Ferney şi este tratată ca un membru al familiei. Pentru a-i constitui o zestre, Voltaire propune Academiei să îngrijească o ediţie a operelor lui Corneille şi să o însoţească cu un comentar. Astfel ia naştere vestitul comentar voltairian al textului lui Corneille, operă de glosare estetică şi filologică, în spiritul criticii literare a vremii, care a nemulţumit pe unii din admiratorii fără rezerve ai marelui poet tragic. Noua ediţie găseşte numeroşi subscriitori în Franţa şi străinătate. Zestrea Mariei Corneille era constituită.

Ţăranii din Moens refuzau să plătească zeciuiala preotului din localitate, care avea un vechi drept de prebendă asupra lor. Parlamentul din Dijon pronunţase o sentinţă de condamnare şi cîţiva ţărani fuseseră azvîrliţi în închisoare. Voltaire intervine şi obţine eliberarea ţăranilor, plătind cele 2100 de livre reclamate cu străşnicie de preot. Mult mai importante prin obiectul lor, prin tendinţele cu care se legau şi prin ecoul lor public, au fost celelalte cauze judiciare în care intervine Voltaire în epoca de după 1760. Simpla naraţiune a acestor cauze şi a rolului lui Voltaire în legătură cu ele, apoi analiza operelor şi a memoriilor redactate în aceleaşi împrejurări ar putea umple un întreg volum. Noi trebuie să ne mulţumim cu amintirea pe scurt a obiectului acelor cauze celebre şi a rezultatelor obţinute de zelul cetăţenesc şi de acea statornicie în luptă în care se cuvine să admirăm deopotrivă tăria de caracter a luptătorului şi consecvenţa filozofului.

În 1761 vine de la Toulouse vestea arestării hughenotului Jean Calas, un negustor acuzat că şi-ar fi ucis fiul pentru că acesta îşi manifestase intenţia de a trece la catolicism. În realitate, Marc-Antoine Calas îşi luase

singur viața. Voltaire bănuiește de la început inscenarea și nu ostenește să lupte pentru bătrînul Calas, fără să poată împiedica condamnarea și arderea lui pe rug, dar obținînd, mai tîrziu și după multe lupte, care i-au aliat întreaga opinie publică a Europei iluministe, reabilitarea memoriei lui Calas. Pînă cînd sentința de reabilitare să fie pronunțată, Voltaire tipărește, în 1763, păstrînd anonimatul, scrierea *Traité sur la tolérance à l'occasion de la mort de Jean Calas (Tratat asupra toleranței cu prilejul morții lui Jean Calas)*. Evitînd să aducă în discuție chestiunea autorizării din nou a cultului protestant în Franța, Voltaire o sugerează rostindu-se împotriva oricărei forme a intoleranței și opunînd țării și vremii sale exemplul Chinei sau al antichității, unde intoleranța religioasă n-ar fi fost cunoscută. Martirologul creștin fusese totuși un capitol al istoriei politice a Romei... Scrierea se termină cu o rugăciune : „Fie ca oamenii să-și aducă aminte că sînt frați, îngrozească-se de tirania exercitată asupra sufletelor, așa cum urăsc tîlhăria care răpește cu silnicie rodul muncii și al meșteșugului pașnic ! Dacă flagelele războiului nu pot fi ocolite, cel puțin să nu ne urîm unii pe alții și să nu ne sfîșiem cît timp ne aflăm în sînul păcii. Să folosim clipa existenței noastre pentru a binecuvînta, în mii de limbi felurite, din Siam pînă în California, bunătatea care ne-a dăruit această clipă."

După cîțiva ani, un alt protestant din sudul Franței, Pierre-Paul Sirven, este urmărit pentru o acuzație asemănătoare cu a lui Calas. Fata Elisabeta Sirven, o debilă mentală, dispare într-o bună zi de acasă. Episcopul din Castres înștiințează pe părinți că Elisabeta și-a exprimat dorința să îmbrățișeze religia catolică. Sirven nu se opune acestui proiect, dar după cîtva timp Elisabeta se înapoiază la locuința părinților într-o stare vrednică de plîns : mintea ei părea cu totul rătăcită. Forurile bisericii continuă totuși să urmărească convertirea Elisabetei. În cele din urmă, nenorocita fată se sinucide, aruncîndu-se într-o fîntînă. Pierre-Paul Sirven este acuzat că și-a ucis fiica. Temîndu-se de soarta lui Jean Calas, familia Sirven se refugiază și, după multe peripeții, află adăpost la Voltaire. Acesta izbutește, pînă

la urmă, să smulgă pe victime din ghearele instanțelor feroce. După ce fusese executat în efigie, Sirven este reabilitat în 1771.

Un tînăr de 19 ani, aproape un copil, cavalerul La Barre, este arestat, în 1765, în urma acuzației de a fi mutilat un crucifix la Abbeville. Unul dintre coacuzați, d'Etallonade, reușește să fugă, dar celălalt coacuzat, Moisnel, pentru a se salva, își învinovățește prietenul, prezentîndu-l ca pe un ateu și un admirator al lui Voltaire. La Barre este judecat, condamnat, decapitat și ars pe rug la Arras. *Dicționarul filozofic* al lui Voltaire este azvîrlit de asemenea în flăcările care mistuiau corpul noii victime a fanatismului. Atitudinea curajoasă a lui La Barre și atrocitatea sentinței care-l lovea zguduie opinia timpului. Voltaire dă o nouă luptă și izbutește, din nefericire prea tîrziu, să dovedească inocența tînărului și să obțină reabilitarea memoriei lui. Trebuie citite memoriile și scrisorile lui Voltaire în legătură cu această afacere ; ele exprimă revolta cea mai îndurerată. Într-un rînd, se gîndește să părăsească teritoriul Franței, unde astfel de grozăvii erau posibile, și să fundeze o colonie de filozofi la Clèves, în Prusia renană, într-un teritoriu pe care Frederic al doilea declară că-l pune cu bucurie la dispoziția filozofilor. Voltaire caută să cîștige pentru acest proiect pe d'Alembert, Diderot, d'Holbach și Damilaville, dar proiectul nu reușește.

Un vînzător într-o băcănie, Jean-Baptiste Josserand, primind din partea unui datornic al său un stoc de cărți, îl vinde colportorului Jean Lecuyer și soției sale, Marie Suisse. Autoritățile descoperă printre aceste cărți o povestire recentă a lui Voltaire, *L'homme aux quarante écus (Omul cu patruzeci de scuzi)*. Cartea conținea, în formă narativă, o critică a sistemului de impunere în Franța și propunea reforme fiscale. Parlamentul din Paris o condamnase la ardere. Găsită printre cărțile colportorului, ea îi aduce lui Josserand, Lecuyer și Marie Suisse pedeapsa stîlpului infamiei, apoi celor doi dintîi, în afară de însemnarea cu fierul roșu, condamnarea la galere pe timp de nouă și cinci ani. Marie Suisse este pedepsită cu închisoarea pe cinci ani. Josserand n-ajunge

însă să execute toate sentințele pronunțate împotriva lui, căci moare de mîhnire după ce este scos de la stîlpul infamiei. Parlamentul mai dă și un ordin de arestare a lui Voltaire, ca „autor al unei cărți nerușinate, contrarii bunelor moravuri", un ordin rămas, dealtfel, neexecutat. Seria acestor sentințe, pe cît de crude pe atît de absurde, îl face pe Voltaire să scruteze lungul trecut de crime și denegări de justiție ale instanței juridice pariziene. Astfel ia naștere scrierea *Histoire du Parlament de Paris (Istoria Parlamentului din Paris)*, apărută în 1769 sub pseudonimul Abatele Bigore. În curînd, Voltaire avea ocazia să sporească actul de acuzație îndreptat contra Parlamentului din Paris.

Într-o zi se găsește pe o șosea, în Lorena, în apropiere de localitatea Bleurville, corpul unui om ucis. Este bănuit de asasinat țăranul Martin. Instanțele locale îl condamnă să fie căznit pe roată fără nici o dovadă serioasă. Parlamentul din Paris confirmă sentința instanței Lorenei. Martin moare pe roată. Dar, curînd după aceste evenimente, un criminal mărturisește, în ajunul executării sale, că el este autorul asasinatului din apropiere de Bleurville. Felul de a judeca al Parlamentului din Paris înmulțise acuzațiile împotriva lui și, în curînd, această instanță este dizolvată, iar membrilor ei li se dau domicilii forțate în diferite puncte ale țării. Voltaire nu încetase în vremea aceasta să mediteze asupra teribilei strîmbătăți a sistemului penal al Franței. Apăruse, în Italia, cartea lui Beccaria, *Despre delicte și pedepse*, inspirată de filozofia lui Voltaire. Morellet dăduse o traducere franceză a acestei lucrări, care se ridicase împotriva absurdității unora dintre delictele definite de dreptul penal al vremii, ca, de pildă, delictul de erezie, profanare sau vrăjitorie, și combătuse procedurile de anchetă care legalizau tortura. Voltaire consacră un comentar, îmbogățit cu multe fapte noi, tratatului lui Beccaria și dă o importantă contribuție științei penale în Franța.

În 1770, o tînără pereche din Saint-Omer, soțul și soția Montbailli, sînt arestați sub învinuirea de a fi ucis pe mama soțului, o bătrînă alcoolică, lovită de congestie cerebrală în timpul somnului. Soțul este supus torturii : i se taie mîna dreaptă. „Această mînă n-a ucis o mamă",

strigă Montbailli. Acuzatul este întins pe roată și sfărîmat, dar nenorocitul nu poate mărturisi nimic. În cele din urmă este ars pe rug. Venea acum rîndul soției Montbailli : execuția este amînată pentru că femeia era însărcinată. Voltaire intervine, dovedește inocența acesteia și o salvează. În scrierea *La Méprise d'Arras (Eroarea de la Arras)*, filozoful revine asupra tuturor erorilor judiciare comise în Franța în ultima epocă și arată că aceea săvîrșită în cazul Montbailli nu fusese posibilă decît pentru că acuzații aparțineau poporului mărunt.

O campanie de o neobișnuită întindere, manifestată printr-o serie numeroasă de scrieri, desfășoară Voltaire în favoarea iobagilor de pe Mont-Jura. Călugării benedictini și moștenitorii lor, canonicii din Saint-Claude, se socoteau stăpînii feudali ai tuturor satelor din regiune. Micii proprietari ai locului nu puteau dispune de averea lor în favoarea propriilor copii, dacă aceștia nu locuiseră totdeauna împreună cu părinții lor. Cum dovada acestei situații nu putea fi totdeauna făcută, bunurile iobagilor din Mont-Jura treceau treptat în stăpînirea capitulului ordinului benedictin. Spoliația se întindea și asupra acelor persoane care, locuind cel puțin un an și o zi pe domeniile feudale ale călugărilor, erau declarate iobagi și, în caz de moarte, bunurile lor erau urmărite, chiar dacă între timp își schimbaseră locul așezării. Pretențiile călugărilor se întindeau nu numai asupra bunurilor zise de „mînă moartă" ale vechilor locuitori ai regiunii, dar și asupra acelora care aparțineau femeii sau bărbatului căsătorit cu un iobag sau cu o iobagă. Asprimea cu care acești nenorociți erau urmăriți de stăpînii lor feudali era atît de teribilă, încît un medic, cerînd odată plata onorariului ce-i revenea pentru îngrijirea unor iobagi, primi acest răspuns din partea unui reprezentant al capitului : „În loc de a vă plăti, capitulul ordinului ar trebui să vă pedepsească, deoarece vindecînd în cursul anului trecut doi iobagi, ați păgubit pe stăpînii mei cu cei 1000 de taleri pe care moartea acestor iobagi i-ar fi adus". În memorile sale, Voltaire demonstrează absurditatea iobăgiei și cere suprimarea ei. În cazul concret al iobagilor de pe Mont-Jura, el arată că drepturile călugărilor se sprijineau pe documente false. Regele Ludo-

vic al XV-lea, apoi urmaşul lui, cărora li se adresează supliciile lui Voltaire, rămîn surzi la suferinţele iobagilor din Jura.

Mare răsunet a avut în epocă şi intervenţia lui Voltaire în cazul generalului Lally-Tollendal. Acesta, devenit guvernator al Indiei, după ce se distinsese în multe acţiuni militare, este nevoit la un moment dat să capituleze şi să cedeze englezilor oraşul Pondichery. Inamicii îl acuză pe general de trădare. Lally se înapoiază de bunăvoie în Franţa pentru a se disculpa, dar este condamnat la moarte şi executat în 1776. Graţie zelului neobosit al lui Voltaire, care consacrase cazului Lally, în 1773, scrierea *Fragments historiques sur l'Inde et sur le général Lally (Fragmente istorice asupra Indiei şi asupra generalului Lally)*, procesul acestei alte victime a justiţiei vremii este reluat şi amintirea ei este reabilitată.

Lunga-i experienţă în afacerile penale o concentrează Voltaire în scrierea *Prix de la justice et de l'humanité (Premiul justiţiei şi al umanităţii)*, 1777, prilejuită de un concurs instituit la Berna în vederea unui proiect de legislaţie criminală. Voltaire măreşte premiul concursului prin contribuţia sa. Publică apoi, sub titlul de mai sus, un studiu care întruneşte toate ideile sale în domeniul dreptului penal. Scopul acestei ştiinţe este în primul rînd, ni se spune, a preveni delictele, înainte de a le pedepsi. Nu este oare evident că hoţia este determinată de sărăcie şi că bogaţii, autorii legilor, ar trebui să găsească mijlocul de a îndepărta lipsa înainte de a o da pe mîna călăilor ? Crima trebuie neapărat pedepsită. Dar pedeapsa cu moartea sporeşte numărul criminalilor prin acel al judecătorilor care-i trimit la moarte. Folosirea criminalilor în lucrările de utilitate publică ar fi mai conformă cu raţiunea. Crima prin duel nu i se pare mai puţin abominabilă. Suicidul n-ar trebui pedepsit prin confiscarea averii sinucigaşului, după cum statua o veche legislaţie, deoarece moştenitorii acestuia n-au nici o vină. Mamele infanticide comit o faptă groaznică. Dar, pentru a o preveni, statul ar trebui să creeze spitale speciale şi să dea asistenţă femeilor care s-ar prezenta pentru a naşte în taină. Este absurdă sancţionarea delictului de erezie sau de vrăjitorie. Urmărirea autorilor pentru ideile lor ar trebui să dispară pentru totdeauna. Unele legislaţii în vigoare pedepseau bigamia şi adulterul cu moartea : o astfel de pedeapsă este cu totul disproporţionată faţă de vina pe care o sancţionează. Dealtfel, bigamia, pedepsită în Europa, este autorizată în Persia şi Turcia. Adulterul nu este pedepsit decît atunci cînd îl comit femeile, fiindcă legile au fost făcute de bărbaţi. Trebuie să se renunţe la dispoziţia dreptului canon care consideră legătura unei femei divorţate ca un adulter, pentru motivul că legătura căsătoriei fiind rezultatul săvîrşirii unei taine, nimeni şi nimic n-ar putea-o dezlega. Era o ruşine a vremii faptul că, în unele ţări, căsătoria dintre persoane aparţinînd unor culte deosebite era încă interzisă. Ar trebui să li se recunoască organelor executive dreptul de a nu se supune ordinelor injuste ale unei puteri legitime.

Aceste organe sînt tot atît de criminale ca şi judecătorii care le pun în mişcare, atunci cînd execută o sentinţă pe care tribunalul conştiinţei o declară injustă şi barbară. În ce priveşte procedura administraţiei probelor, Voltaire observă că flagrantul delict, care trece drept o dovadă irecuzabilă, trebuie examinat în raport cu situaţia şi momentul săvîrşirii lui. Un individ surprins pe cînd asasinează pe altul apare altfel judecătorului dacă acesta poate stabili că ucisul se pregătea să ia viaţa ucigaşului. Proba cu martori trebuie considerată cu toată prudenţa. Exaltarea spiritului de facţiune sau al celui religios, imbecilitatea, rudenia, domesticitatea, infamia alterează valoarea mărturiilor. Trebuie să se renunţe la procedurile secrete. Nu poate fi pedepsit martorul care se dezice după interogarea lui secretă. Este preferabil în toate cazurile procedura publică în faţa unor juraţi. Se cuvine să i se recunoască oricărui acuzat dreptul de a fi asistat de un avocat. Toate procedurile torturii, aşa-zisa chestiune pregătitoare, provizorie, ordinară, extraordinară etc., trebuiesc desfiinţate. Dispoziţiile codurilor de procedură penală nu se cade a fi concepute de călăi. Penitenciarele n-ar mai trebui să fie locurile de groază ale vremii. Încarcerarea legală nu poate fi o pedeapsă prin ea însăşi. Un prizonier al justiţiei nu este întotdeauna un vinovat şi nu poate fi tratat întotdeauna ca atare.

Chiar pentru persoanele împotriva cărora s-a pronunțat o sentință definitivă, trebuie să se stabilească o proporție între gravitatea delictului și a pedepsei.

Gînditorul care afirma toate aceste principii și formula criticile îndreptățite de multele și feluritele abuzuri și cruzimi ale vremii, era bătrîn de optzeci și trei de ani. Slăbiciunea fizică a corpului aproape topit contrasta cu voiciunea nealterată a spiritului. Vitalitatea acestei fărîme de materie, în care curajul moral și aptitudinea ironică scluptase o mască animată de un permanent surîs, era uimitoare. Trăia scriind, de obicei fără să părăsească patul și se susținea printr-o mare consumație de cafea. Vestea oricărei nedreptăți întîmplate în vreun punct oarecare al Franței sau al lumii chema îndată intervenția lui. Examina faptul, căuta să pătrundă felul abuzului săvîrșit, cerceta legislația, doctrina și istoria și grupa toate cazurile în care trecutul procedase cu aceeași ferocitate, dar și acelea în care arătase mai multă clemență. Demonstrația lui era constrîngătoare. Rațiunea și omenia trăgeau concluziile. A fost unul din cei mai mari avocați ai tuturor vremurilor.

XIX

Ultimii ani din viață ai lui Voltaire nu sînt deci mai puțini încărcați de opere și lupte ca acei ai tinereții și maturității. Unele lucrări, închegate în curs de mulți ani, ajung abia acum la forma lor definitivă și completă. Acesta este, de pildă, cazul *Dicționarului filozofic*, opera care sintetizează toate direcțiile gîndirii filozofului și ne îngăduie s-o studiem într-o singură carte. Conceput încă din epoca de la Potsdam, *Dicționarul filozofic* s-a completat în curs de aproape două decenii. În 1765 apare într-o primă ediție, pe care o întregesc apoi, pînă în 1771, articolele destinate *Enciclopediei*. Probleme de filozofie și teologie, de istorie, de drept canonic și profan, de morală și politică, de estetică, de fizică și antropologie, figuri ale istoriei și ale legendei, filozofi și întemeietori de religii, întregul cerc foarte vast al preocupărilor lui Voltaire și al tendințelor care au inspirat acțiunea lui

poate fi studiat în *Dicționarul filozofic*. Dacă toate celelalte opere filozofice ale lui Voltaire ar dispărea și ar rămîne numai aceasta, gîndirea lui ar putea fi studiată mai departe în toate bogatele ei ramificații. Dar, ca și celelalte opere voltairiene, *Dicționarul filozofic* a cunoscut aceeași soartă a prigonirii. Parlamentul din Paris îl condamnă la ardere, printr-un decret al său din 1765. Sentința se repetă la Roma în același an. Am văzut că tot atunci, rugul care mistuia corpul lui La Barre devora și paginile renumitei cărți, unul din monumentele cele mai de seamă ale iluminismului.

În timp ce patria rezerva această soartă operelor lui Voltaire, filozofului îi soseau din străinătate multe mărturii ale admirației și recunoștinței. Una din cele mai prețioase îi vine din partea Caterinei a II-a. Întocmai ca Frederic al II-lea, cu mulți ani înainte, împărăteasa Rusiei este o zelatoare a filozofului, îi cunoaște toate operele și se declară discipola lui. Prietenia lor este mijlocită de secretarul împărătesei, de generalul Pictet, un fost oaspete al castelului de la Ferney. În curînd începe schimbul de scrisori dintre împărăteasă și filozof. Caterina nu are o altă aspirație mai puternică decît aceea de a obține stima și aprobarea lui Voltaire. Ajunsă pe tron, după uciderea degeneratului ei soț, Petru al III-lea, printr-o revoluție de palat a cărei pregătire o ignorase, Caterina simțea, desigur, nevoia simpatiei unei personalități ca a filozofului, al cărui cuvînt atîrna greu în opinia vremii. Acesta este cucerit treptat de valoarea suveranei, în toate privințele vrednică urmașă a lui Petru I. Printre multele ei acțiuni civilizatoare în interiorul țării, și, în cele din urmă, prin noul sistem legislativ cu care dorea s-o înzestreze, Caterina se manifesta ca unul dintre cele mai luminate capete încoronate ale secolului. Voltaire îi aduce omagiul său neostenit. În timpul războiului cu Turcia nu încetează să-i arate participarea lui. Trupele ruse luptau în Moreea și descendenții vechilor greci erau pe cale să-și redobîndească libertățile. Caterina îl ține la curent pe marele ei prieten cu operațiile militare și cu succesele trupelor. Filozoful exultă. Cînd ia ființă un institut de educație pentru fiicele de nobili, după modelul celui francez de la Saint-

Cyr, i se cere lui Voltaire o piesă de inspirație înaltă, lipsită de tradiționalul și stînjenitorul conflict de dragoste al producției curente, pentru a fi reprezentată pe scena școlii. Poetul compune *Legile lui Minos (Les lois de Minos)*, dramatizare a unui episod din istoria legendară a Cretei minoiene, concepută sub impresiunea luptelor duse împotriva instanței barbare a Parlamentelor : regele Teucer salvează pe frumoasa fecioară Asteria din mîinile arhonților care, conformîndu-se unui vechi rit al lui Minos, se pregăteau s-o jertfească. Umanitatea triumfă încă o dată asupra superstițiilor barbare. Pensionarele Caterinei, care nu demult jucaseră *Alzira*, puteau să-și însușească acum alte maxime ale filozofiei. Într-un rînd, se formează proiectul unei călătorii a filozofului în Rusia, pe urmele lui Diderot, oaspetele împărătesei în 1765. Starea sănătății „bătrînului bolnav din Ferney", cum este iscălită una din scrisorile din acest timp, nu îngăduie realizarea proiectului. Cînd Voltaire moare, împărăteasa îi scrie corespondentului ei din Paris, lui Melchior Grimm : „A fost învățătorul meu. Operele lui mi-au format spiritul." Grimm primește însărcinarea de a trata cu doamna Denis, moștenitoarea scriitorului, cumpărarea bibliotecii acestuia. Prețioasa colecție de cărți este achiziționată pentru o sumă destul de însemnată (135 398 livre) și, împreună cu statuia modelată de Houdon, ia drumul Petersburgului, unde Wagnières o instalează la Ermitaj, în 1779. Volumele care compun biblioteca lui Voltaire, încărcate de note marginale, alcătuiesc un izvor de primul ordin pentru cunoașterea reacțiilor intelectuale ale fostului lor cititor și adnotator. Marele oraș care le păstrează într-una din bibliotecile lui publice a devenit un important centru al studiilor voltairiene.

XX

În afară de activitatea sa literară și cetățenească, Voltaire dă o mare parte a timpului său îngrijirii domeniului de la Ferney. Supraveghează de aproape muncile cîmpului și ale fermei și, uneori, apucă el însuși coarnele

plugului. Este foarte ocupat cu plantarea pomilor fructiferi, cu stupii lui de albine. Crește viermi de mătase și înființează o manufactură de borangic. Într-o scrisoare din 7 iunie 1776, adresată lui Dupont de Nemours, filozoful evocă cu satisfacție rînduielile unei proprietăți îmbelșugate : „Nu e nimic mai frumos, după gustul meu, ca o vastă gospodărie rustică, din care să intre și să iasă, prin patru mari porți, care încărcate cu toate roadele pămîntului. Stîlpii de stejar care susțin toată schelăria sînt așezați la distanțe egale, pe postamente de stîncă. Mari grajduri domnesc la dreapta și la stînga. Cincizeci de vaci ținute curat stau deoparte, împreună cu juncanele lor ; de cealaltă parte stau caii și boii. Nutrețurile le cad în iesle din înălțimea podurilor imense ale grajdurilor. Treierișul se face la mijloc. Fiecare din vitele astfel rînduite simte că fînul și ovăzul îngrămădit în șure le aparține de drept. La miazăzi de aceste frumoase monumente ale agriculturii se află curtea păsărilor și tîrla ; la miazănoapte stau teascurile, cămara de merinde și de fructe ; la răsărit se văd locuințele vechilului și ale celor treizeci de slugi ; la apus se întind pășunile îngrășate de toate acele vite, tovarășe ale muncii omului. Pomii livezilor, încărcați cu fructe, cu sîmbure sau cu semințe, alcătuiesc o altă bogăție. Patru sau cinci sute de stupi au fost așezați în preajma unei gîrle care udă această livadă. Albinele dau o bogată recoltă de miere și de ceară, fără ca proprietarul lor să se sinchisească de toate poveștile debitate pe seama acestui harnic popor și fără să caute cu zădărnicie dacă națiunea asta trăiește sau nu sub ocîrmuirea unei regine, căreia supușii ei îi fac între 60 și 80 de mii de copii. Aleile de duzi se întind pînă le pierzi din ochi ; frunzele lor hrănesc acei viermi prețioși care nu sînt mai puțini utili ca albinele. O parte din această vastă incintă este închisă prin dese metereze de păducei, frumos tăiate și care bucură ochiul și mirosul. Ziduri înalte păzesc curtea și curțile de păsări." Este o descriere a proprietății de la Ferney din care respiră fericirea prosperității prin muncă, întocmai ca în descrierea scenelor rustice de pe scutul lui Achille în *Iliada* lui Homer. „Patriarhul de la Ferney" vrea să

fie de folos tuturor oamenilor din preajma sa. Pentru a crea acestora o nouă sferă de activitate, înfiinţează o fabrică de ceasornice. Calitatea produselor sale este excelentă ; Caterina a II-a devine clienta lui : lăzi de ceasornice pornesc spre Petersburg. Veghează cu ochi atent asupra intereselor celor ce-i stau aproape. Într-un rînd, intervine pentru a obţine uşurarea sarcinilor fiscale ale locuitorilor din Gex, care-l aclamă. Ridică un templu împodobit cu o inscripţie în care numele lui apare, nu fără o anumită hipertrofie a conştiinţei de sine, pe acelaşi plan cu al creatorului : *Deo erexit Voltaire (Voltaire a ridicat acest templu lui Dumnezeu).* Slujeşte acolo un preot bătrîn, fostul iezuit, părintele Adam, salvat la Ferney din furtunile vieţii. Adăposteşte familia nobililor săraciţi Varicout, printre ai căror membri, tînăra şi încîntătoare fată Renée-Philiberte de Varicourt era destinată să devină călugăriţă. Voltaire se opune acestui proiect, adoptă pe aceea pe care o numea „frumoasa şi buna" *(la belle et la bonne)* şi o căsătoreşte apoi ca pe Marie Corneille cu cîţiva ani mai înainte.

O dorinţă puternică stăpînea sufletul bătrînului : ar fi vrut să revadă Parisul, pe care-l părăsise cu 28 de ani înainte, marea capitală unde purtase luptele tinereţii sale şi de unde îi veneau mereu dovezile admiraţiei şi recunoaşterii, ca un semn că ceva se schimbase în ideile oamenilor.

Scrisese tragedia *Irenne*, un episod fictiv din istoria Bizanţului. Comedia Franceză se hotărăşte să reprezinte noua piesă a lui Voltaire, după ce Laharpe o retrăsese pe a sa, pentru a ceda locul marelui său înaintaş. Doamna Neker, soţia ministrului de finanţe al lui Ludovic al XVI-lea, organizase o subscripţie publică în vederea ridicării unui monument al filozofului şi poetului. Se hotărăşte, în fine, să plece la Paris unde soseşte în februarie 1778, şi asistă, la sfîrşitul lui martie, la reprezentaţia noii sale tragedii. Actorii Comediei Franceze îi încunună bustul pe scenă şi publicul îl ovaţionează. Cînd este recunoscut pe stradă, este aclamat şi unii trecători vin să-i sărute mîinile. Adeseori este întîmpinat cu strigătul : „Iată pe apărătorul lui Calas". „Loja francmasonică a celor Nouă Surori" îl primeşte într-o şedinţă festivă, la care asistă Franklin şi în care este introdus ca ucenic. Este vizitat de numeroase personalităţi ale vremii, de compozitorul Gluck, de pictorul Greuze, de Diderot şi de alţi mulţi scriitori, Laharpe, Lebrun, Marmontel, Delille, Parny. Vizitează el însuşi pe unele persoane, printre care pe fosta lui iubită Suzanne Livry, devenită marchiză de Houvernay. Agitaţia produsă de prezenţa la Paris a lui Voltaire, a cărui casă era zilnic asediată de un mare număr de oameni, dornici să-l vadă sau cel puţin să-l zărească, alarmează autoritatea. Ludovic al XVI-lea întreabă pe şeful poliţiei dacă nu există vreun ordin de expulzare a filozofului, rămas încă în vigoare. Nu se găsea un astfel de ordin şi filozoful nu este tulburat.

După vechea lui deprindere, nu conteneşte să lucreze nici în vremea aceasta. Îşi asumă sarcina redactării literei A din *Dicţionarul Academiei.* Lucrează la tragedia *Agathocle.* Starea sănătăţii lui Voltaire se înrăutăţeşte. Este chemat de la Geneva medicul său, doctorul Tronchin. Un abate iezuit, părintele Gauthier, socoteşte că a sosit momentul ca filozoful să se îngrijească de soarta sufletului său. Acesta îl primeşte pe preot şi se spovedeşte, dar nu consimte la nici o retractare formală a concepţiilor sale. Deistul rezumă tendinţele lui, încredinţînd lui Wagnière o notă cu acest cuprins : „Mor cu credinţă în Dumnezeu şi cu iubire pentru prietenii mei. Nu-mi urăsc duşmanii, dar urăsc superstiţia." Moare la 30 mai, în urma unui cancer al prostatei, după diagnosticul doctorului Tronchin.

Biserica n-a judecat satisfăcătoare atitudinea religioasă a lui Voltaire înaintea morţii. Interzice deci înmormîntarea lui în formele cultului, într-unul din cimitirele din Paris. Nepotul scriitorului, abatele Mignot, îi transportă corpul în Champagne, la mînăstirea din Scellières. Dar rămăşiţele pămînteşti ale lui Voltaire nu vor rămîne multă vreme acolo. Marea revoluţie burgheză în Franţa, pe care el a pregătit-o prin toate loviturile date absolutismului şi care recunoaştea în el un înaintaş, îi va aduce osemintele la Paris, în iulie 1791, şi le va aşeza în Pantheon.

Cortegiul a străbătut orașul. Pe locul unde stătuse altădată Bastilia, se ridicase o stîncă pe care era săpată inscripția : „Primește, Voltaire, în acest loc unde te-a înlănțuit despotismul, onorurile pe care ți le aduce Patria". Pe unul din steagurile cortegiului erau imprimate versurile : „Exterminați, o zei, de pe acest pămînt / Pe acei ce varsă cu plăcere sîngele oamenilor !" Pe sarcofag erau săpate alte inscripții. Una din ele spunea : „A răzbunat pe Calas, La Barre, Sirven și Montbailli. Ca poet, filozof și istoric a dat spiritului omenesc un puternic impuls înainte. Ne-a pregătit să devenim liberi." Pe celelalte laturi ale sarcofagului se puteau citi versuri extrase din opera marelui dispărut : „Dacă omul a fost creat liber, trebuie să știe să se guverneze". Apoi : „Dacă omul are tirani, trebuie să-i detroneze". Revoluția burgheză recunoștea deci în Voltaire un înaintaș și-l cinstea după cuviință. Dar, în mai 1814, se răspîndește știrea că o bandă de tineri contrarevoluționari, condusă de un oarecare Puymarin, a furat din Pantheon rămășițele pămîntești ale lui Voltaire și le-a îngropat undeva la marginea orașului. Abia în 1897 guvernul francez s-a gîndit că e timpul să dea explicații în această chestiune, declarînd că din raportul unei comisiuni oficiale rezultă că osemintele lui Voltaire se găsesc la locul lor. Actul de profanare al lui Puymarin ar fi dovedit însă ceea ce se știa și mai înainte, și anume că loviturile lui Voltaire fuseseră bine aplicate și că ele mai erau destul de viu simțite.

XXI

Am povestit viața lui Voltaire după mulți alții și am legat de fiecare etapă a existenței sale analiza sumară a operelor lui mai însemnate. Este timpul să adunăm toate rezultatele într-un fascicol, adică să privim viața și opera lui Voltaire ca o totalitate și să vedem ce au fost ele pentru vremea lor și pentru vremea noastră.

Am spus că Voltaire este unul din reprezentanții cei mai de seamă ai iluminismului francez. Cine vorbește astăzi despre „iluminism" sau despre „secolul luminilor", cum numesc francezii această epocă literară și filozofică, și-o reprezintă drept un răstimp în care marea dezvoltare a rațiunii produsese toate consecințele ei morale, drept o epocă de triumf al adevărului și binelui. În realitate, epoca era încă dominată de vechile prejudecăți, instituții și moravuri. Mai existau iobagi, procese de erezie și sacrilegiu, se mai aprindeau ruguri, călăii executau oameni și ardeau cărți, se aplica tortura și erau oameni condamnați la galere, funcționau instanțe care judecau după norme de drept statuate cu secole în urmă. Ceea ce se schimbase era numai faptul că se iviseră oameni care nu mai voiau să se supună acestor rînduieli și care îndrăzneau să declare refuzul lor. Fiindcă Voltaire a făcut parte dintre aceștia, viața sa a fost o luptă neîntreruptă. Cine parcurge biografia lui află că aproape n-a fost operă a sa care să nu fi fost condamnată, interzisă, confiscată și azvîrlită în flăcări. În timp ce autoritatea de stat proceda în felul acesta și fiindcă nici o lege nu proteja proprietatea literară, editorii-pirați tipăreau operele urmărite cu abuz, falsificîndu-le. Hoții de manuscrise mișunau în jurul lui Voltaire. Apăreau mereu fragmentele unor opere nedesăvîrșite, scrisori particulare de-ale scriitorului, improvizații pe care el nu le destinase publicității. Soarta operelor lui Voltaire a fost, cît timp autorul lor a trăit, una din cele mai complexe și mai agitate pe care le-a cunoscut istoria universală a literaturii.

Tot atît de agitată a fost viața scriitorului. A îndurat închisoarea, surghiunul și rătăcirea. Într-o lungă epocă nu s-a simțit niciodată în siguranță. Ordine de arestare l-au urmărit adeseori, se țeseau mereu intrigi în jurul lui. Spionii îi ațineau calea. Invidia literară încerca să-l doboare. Este drept să spunem că s-a bucurat și de prietenii și de iubiri, printre care cel puțin una, aceea a doamnei du Châtelet, deși nu fidelă pînă la capăt, i-a asigurat, într-o epocă destul de lungă, un cadru de viață și a lucrat ca o putere binefăcătoare asupra lui. Două capete încoronate, un rege și o împărăteasă, Frederic al II-lea al Prusiei și Caterina a II-a a Rusiei, i-au arătat prietenie și admirație. Cea dintîi dintre aceste prietenii a luat, la un moment dat, o întorsătură destul de su-

părătoare pentru filozof, dar s-a restabilit apoi într-o legătură epistolară care s-a prelungit vreme de decenii. Mai puternic decît devotamentul de care s-a bucurat filozoful a fost acela pe care l-a dăruit el rudelor chemate în preajma sa, unor oameni nenorociţi sau săraci, faţă de care s-a arătat darnic şi ospitalier, victimelor justiţiei, oprimaţilor din preajma lui.

În furtuna aproape neîntreruptă a vieţii sale, Voltaire a manifestat o serie de atitudini care compun laolaltă portretul său moral. Lipsit tot timpul de vreo parte a puterii publice, a dispus mereu de o mare putere morală. Această putere a fost făcută mai întîi din aptitudinea ironică a spiritului său, care i-a aliat totdeauna pe cei ce rîd, pe cei bucuroşi să afle latura comică a lucrurilor. Ironia este o armă a inteligenţei. Lucizii şi înţelegătorii au fost mereu de partea sa. Dincolo de baricada lui au stat pedanţii, ipocriţii, înfumuraţii, imbecilii de toate categoriile. Cînd se urzea împotriva lui o intrigă menită să-l lipsească de libertate sau chiar să-l suprime, scriitorul răspundea cu un pamflet sau o epigramă. Voltaire n-avea nevoie să pună în mişcare forţa executivă a statului pentru a se salva : îi ajungea să construiască un portret comic sau o legendă rizibilă. Printr-un cuvînt de spirit, dezumfla balonul unei reputaţii nemeritate sau prefăcea în pulbere o trufie. Mijloacele lui de luptă au fost deci pur spirituale ; brutalitatea n-a făcut niciodată parte din arsenalul lui.

Nu trebuie să ni-l închipuim însă pe Voltaire ca pe un om cu o simplă înzestrare ironică a spiritului. Inteligenţa lui se remarcă printr-o mare temeinicie. Deşi n-a găsit raporturi noi între lucruri, deşi n-a unificat datele răzleţe ale experienţei căutînd legătura dintre ele la un nivel foarte profund, inteligenţa lui a fost curioasă, harnică şi exactă. În toate problemele pe care le-a cercetat, s-a înconjurat de tot materialul ştiinţific al vremii, a desfundat toate izvoarele de informaţii, a întreprins anchetele cele mai întinse. A avut firea unui erudit, dar multa lui învăţătură a pus-o în slujba unor teze întrevăzute cu claritate şi a folosit-o în raţionamente strînse, precise şi constrîngătoare. Într-o zi a spus : „Sînt ca rîurile limpezi, fiindcă nu sînt adînci".

Ar fi putut să adauge că spiritul său era ca rîurile repezi de munte. Vivacitatea, spontaneitatea fac parte din însuşirile lui eminente. Desluşea îndată teza justă şi desfăşura în juru-i puterea sprintenă şi foarte activă a spiritului său. Fiinţa lui era făcută dintr-un element uşor şi agil. Semăna întrucîtva cu Ariel al lui Shakespeare. Un Ariel filozof şi ironic. Era o creaţie a aerului, dar şi a focului. Căci pe lîngă marile daruri ale inteligenţei, trebuie să remarcăm în el şi pe acelea ale sensibilităţii. Înzestrat cu o structură fizică şi nervoasă foarte mobilă, care a făcut mai tot timpul din el un om suferind, Voltaire a posedat într-un mare grad imaginaţia durerii străine, pe care o învia în sine însuşi. În aceasta s-a înrădăcinat pornirea lui de a alina o suferinţă, de a ajuta o nevoie, de a rectifica o nedreptate. Acest om foarte inteligent era şi foarte bun. Luciditatea lui s-a pus necontenit în slujba generozităţii şi a justiţiei. Inteligenţa lui nu s-a aliat niciodată cu cinismul sau îndoiala. Fondul personalităţii sale era pasionat şi arzător : mijloacele lui erau reci şi tăioase.

Cu aceste însuşiri sufleteşti, Voltaire a fost un exemplar foarte tipic al poporului francez. Veselia lui aminteşte pe-a lui Rabelais. Darul argumentării exacte şi stăruitoare, pe al lui Pascal. Simţul lui pentru dreptate, pe al vrednicilor magistraţi ai Franţei, pe Michel de l'Hospital, pe Montesquieu, pe Turgot. Ca toţi oamenii de seamă ai istoriei, Voltaire este şi el o personalitate profund naţională, un fiu al poporului francez, în care s-au concentrat şi au crescut pînă la o potenţă înaltă capacităţi şi virtuţi apărute în sute de ani de viaţă istorică, în timpul cărora conştiinţa acestui popor a ajuns să înţeleagă lumea şi să încerce a construi temelia coexistenţei juste a oamenilor. Dar, deşi foarte francez, iubitor al patriei şi cinstitor al tradiţiilor sale, personalitatea lui Voltaire nu vădeşte nici o urmă de îngustime şovină. Acest francez este un cetăţean al universului. A înţeles, ca nimeni altul, situaţia întregii lumi din jurul său şi a căutat să pătrundă în firea tuturor popoarelor.

Voltaire a scris în toate genurile literare şi a dat contribuţii în mai multe din ştiinţele timpului. A fost

poet liric, epic şi dramatic, istoric, filozof şi fizician, critic literar şi memorialist, teolog şi jurist. Opera lui este o întreagă enciclopedie. Care este valoarea acestei contribuţii atît de variate? N-a fost un mare liric, deşi în odă, în satiră, în madrigal, a produs opere care pot fi recitite cu plăcere. A consacrat unele din răstimpurile cele mai îndelungi şi mai harnice ale activităţii sale teatrului. Tragediile lui Voltaire, deşi prin formula lor tehnică aparţin clasicismului, aşa cum acesta se formase în secolul anterior, aduc totuşi un nou rost şi precizează o nouă funcţiune a teatrului. Teatrul devine, prin Voltaire, o tribună publică, un loc de unde epoca aude adevărurile şi primeşte îndemnurile de care avea mai multă nevoie. În *Moartea lui Cezar*, în *Mohamed* şi în alte tragedii, poetul a avut ocazia să proclame noul crez al libertăţii în lupta dusă împotriva opresiunii feudale şi a fanatismului. În acelaşi timp, Voltaire a extins considerabil sfera de motive a teatrului clasic. De unde acesta se menţinea mai tot timpul în cercul vechilor mituri ale istoriei antice, sacre şi profane, Voltaire şi-a extras adeseori temele sale din istoria patriei sau a regiunilor exotice şi în legătură cu împrejurări mai noi. În *Zaïre* am văzut că apare Luisignan, un erou al cruciadelor. În *Alzire* e înfăţişat un episod din acţiunea conchistadorilor Americii-de-Sud, unde setea de cîştig a capitalismului incipient a comis atîtea crime. Odată cu Voltaire, tragedia clasică devine deci socială, istorică, naţională şi modernă: poezia dramatică ulterioară va merge pe urmele deschise de el. Printre părţile cele mai valabile ale creaţiei literare voltairiene trebuiesc numărate romanele sau povestirile. Naraţiunea clasică, în Franţa, cunoştea romanul psihologic şi cel burlesc, *Prinţesa de Clèves* a doamnei de Lafayette şi *Romanul comic* sau *Eneida travestită* ale lui Scarron. Veacul al XVIII-lea introduce însă, în afară de romanul sentimental, romanul picaresc, de origine spaniolă, adică acela unde se narează aventurile unui ins care, deplasîndu-se adeseori şi schimbîndu-şi mereu condiţia, are prilejul să observe pe aceea a tuturor oamenilor şi a tuturor claselor sociale în jurul său. Le Sage dăduse o capodoperă în acest gen: *Gil Blas*. Veacul a mai produs numeroase relaţii de călătorie în ţările şi la popoarele descoperite de la Renaştere încoace. El s-a mai pasionat apoi de basmele orientale, de pildă arabe sau persane, grupate sub titlul: *O mie şi una de nopţi*. Voltaire utilizează toate aceste izvoare şi le întruneşte, dar le pune în serviciul luptelor lui ideologice, scriind renumitele lui povestiri. *Candide*, *Naivul*, *Zadig*, *Micromégas*, *Prinţesa din Babilon* ş. a. sînt deopotrivă povestirile unor rătăciri prin Europa sau chiar prin întreaga lume, amestecate uneori cu elemente fantastice, menite să înfăţişeze nenorocita întocmire a societăţii contemporane, care era societatea feudală în faza ei finală. Încercări de tot felul asaltează pe eroii lui, întocmai ca pe atîţi din mulţii nenorociţi ai vremii: războaie, căderi în captivitate, rugurile inchiziţiei, pierderea bunurilor şi a libertăţii, pătimiri de pe urma prejudecăţilor şi a superstiţiilor celor mai absurde, atentatele înfumurării celor mari, mizeria la care sînt constrînşi cei mici şi atîtea altele. Mica lume a globului nostru, pierdută în imensitatea spaţiului cosmic, este un furnicar de crime şi absurdităţi. Întocmai ca Swift în *Călătoriile lui Gulliver*, povestitorul francez are ideea să dezarmeze orgoliul opresorilor, arătînd cît e de mică fiinţa acestora, dacă e raportată la o altă scară a dimensiunilor. Astfel, omul din Sirius, Micromégas, ajunge pe pămîntul nostru pe care îl crede nelocuit, pînă cînd observă pe vîrful degetelor sale nişte fiinţe de o mărime abia perceptibilă, dar care se dovedesc pline de cruzime şi stupiditate. O furnică are dreptul să fie un tiran? Satira lui Voltaire a găsit acest mijloc pentru a umili şi dezarma orgoliul opresorilor. Unul dintre călătorii lui, vestitul Candide, este alungat în largul lumii, după ce îşi însuşise filozofia armoniei universale, care, în varianta lui Leibniz, produsese maxima atît de jignitoare faţă de toate suferinţele omeneşti, maxima potrivit căreia „lumea aceasta este cea mai bună din toate lumile posibile“. Multele încercări ale lui Candide nu justifică deloc această deviză a optimismului, propagată, desigur, de profitorii vremii. Nenorocirile care-l urmăresc o infirmă în fiecare moment. Cînd, după multe încercări de tot felul, Candide ajunge să se oprească într-o mică grădină de pe malurile Bosforului,

în societatea unor prieteni fideli și a femeii iubite pe care o căutase toată viața, dar o pierduse mereu, o posibilitate și un înțeles al existenței omenești ajunge să i se lămurească: „Să ne cultivăm grădina". Lumea noastră nu este desigur cea mai bună și nu este nici măcar bună, bîntuită precum e de atîtea nefericiri, dar omul poate să desfășoare în mijlocul ei o activitate; el poate să muncească, devenind folositor pentru sine și pentru alții. Comandamentul muncii este cel mai înalt dintre cîte i se pot impune omului, și Voltaire are meritul de a-l fi recomandat, deși munca pe care o propune el deocamdată răspunde mai mult intereselor personale și este o formă a individualismului și a retragerii din lume.

În legătură cu aceste concluzii ale romanelor stă problema istorică. Voltaire a fost unul dintre creatorii metodelor moderne ale istoriei. De unde în veacul al XVII-lea istoria avea încă un caracter teologic, adică era urmărirea chipului în care providența divină se realizează în lume, așa încît, Bossuet în al său *Discurs asupra istoriei universale* putea să-și înceapă expunerea cu facerea lumii și s-o termine cu triumful creștinismului, Voltaire desparte definitiv istoria de teologie. Materia istoriei este alcătuită, pentru el, din faptele oamenilor, dar nu numai din acelea ale regilor și conducătorilor politici, din împrejurările războaielor, ale alianțelor militare și ale tratatelor, singurele despre care se ocupau vechile cronici. Pe lîngă istoria militară și diplomatică, el introduce în expunerile sale prezentarea vieții popoarelor, a moravurilor lor, a activității lor economice, financiare, artistice și literare, adică a ceea ce se numește astăzi „istoria civilizației". Cu aceste preocupări sînt scrise opere ca *Secolul lui Ludovic al XIV-lea* sau *Încercarea asupra moravurilor și spiritului națiunilor*. Pentru stabilirea acestor fapte el folosește o metodă critică, compară adică documentele și nu primește ca sigure decît știrile care sînt atestate de mai multe izvoare, mai ales atunci cînd acestea provin de la reprezentanți ai unor interese și puncte de vedere deosebite sau chiar contrarii. Documentarea lui Voltaire este

foarte bogată; ea pune la contribuție aproape toate sursele care puteau sta la îndemîna unui cercetător în vremea sa. Pe aceste căi și scriind într-un stil grav, dar plin de varietate, care dă operelor sale istorice o mare seducție literară, Voltaire izbutește să se înalțe deasupra faptelor, să le cuprindă în mari perspective de ansamblu, adică să reflecteze ca un filozof asupra lor. Cu el încep deci nu numai metodele, dar și filozofia modernă a istoriei. Întregul trecut îi apare cugetătorului ca o deasă țesătură de „crime, de nebunii și de nenorociri", cu toată intervenția, din cînd în cînd, a unui mare spirit binefăcător, apărut pentru a aduce mesajul lui de pace și lumină. Nici o formă deci de idealizare a trecutului; în schimb, credința fermă în progres, adică în posibilitatea de perfecționare treptată a rațiunii umane și de încorporare a rezultatelor ei în instituțiile societății. Epocile fericite au fost cu totul rare în trecut. Speranța omului le proiectează în viitor. Cum putem atinge aceste ținte?

Voltaire a fost unul din gînditorii care au contribuit mai mult la dărîmarea vechii metafizici. „Metafizica, spunea el, cuprinde două lucruri: tot ceea ce oamenii de bun-simț știu mai dinainte și tot ceea ce ei nu vor ști niciodată." Metafizica este nu numai inutilă, dar și primejdioasă. Adevărurile științei pot fi controlate prin observații și experiment și deci, atunci cînd sînt eronate, pot dispărea odată cu progresele observației și ale experimentării. Adevărurile metafizicii sînt însă incontrolabile, și de aceea ele urmează a fi impuse prin constrîngere, ceea ce dă naștere dogmatismului, intoleranței și persecuției. Este, prin urmare, în interesul omenirii ca inteligența teoretică să abandoneze sterila controversă metafizică și să se consacre cercetărilor științei. Marile posibilități ale acestora le demonstrase, într-o epocă apropiată, Newton, descoperitorul legilor mecanicii universale, ale legilor care domină mișcarea materiei. Pe drumurile deschise de Newton se cuvine a progresa știința modernă. Dar pentru aceasta, ea trebuie să renunțe la așa-zisele „idei înnăscute", adică la acelea pe care divinitatea le-ar fi imprimat în spiritul omului înaintea oricărei experiențe. Voltaire aderă la pozițiile

filozofului empirist John Locke, potrivit căruia toate ideile și reprezentările minții noastre își au originea în activitatea simțurilor. Dar cum experiența ne arată că orice lucru s-a produs prin acțiunea unei cauze, filozoful trebuie să admită o cauză primă, un motor inițial al tuturor proceselor naturale, un *primum mobile*, pe care îl numește Dumnezeu. Voltaire îmbrățișează pozițiile deismului, adică ale unei religii filozofice, opusă religiei instituite, bisericii catolice a vremii sale. Ideea divinității i se pare apoi necesară pentru a înspăimînta cruzimea opresorilor. Deci, „dacă Dumnezeu n-ar exista, ar trebui inventat“, va exclama odată filozoful într-una din acele maxime îndrăznețe, repetate de atîtea ori de atunci. Procesele lumii, odată puse în mișcare, se desfășoară fără considerație pentru interesele omului și, adeseori, cu o teribilă inclemență față de el. Calamitățile care se abat asupra oamenilor, epidemii, războaie, foamete, cutremure de pămînt, inundații, vicii și crime, infirmă principiul armonismului, care se complăcea în ideea că totul e bine în lumea aceasta. La una din aceste calamități a reflectat Voltaire în 1755, cînd, în urma groaznicului cutremur care a atins coastele Portugaliei, contemporanii înspăimîntați au comentat îndelung acest cataclism natural. Nu era el ca o experiență menită să lichideze doctrina armoniei prestabilite a lui Leibniz? Voltaire consacră acestei împrejurări poemul său despre *Dezastrul din Lisabona*, în care, denunțînd ideea că totul e bine astăzi, afirmă speranța că totul va fi bine odată. Binele este însă de nădăjduit de la activitatea oamenilor, menită să înmulțească cunoștințele noastre asupra naturii, să extindă prosperitatea în jurul nostru și să facă pe toți oamenii să se împărtășească din ea, să elibereze pe om de toate formele opresiunii și exploatării, să reverse lumina cunoștinței și frumusețile artei, adică să împingă pînă la țintele cele mai îndepărtate progresele civilizației omenești.

Voltaire nu și-a comunicat mesajul său în forme sistematice și grave. A preferat să glumească, să-și alieze forțele ironiei publice. Nu numai prin atîtea din operele sale, dar și prin cuvintele de spirit pe care i s-a întîmplat să le pronunțe, a fost unul din cei mai de seamă

poeți comici și satirici ai tuturor vremurilor. Metoda satirei sale este reducerea la absurd, prin dezvoltarea consecințelor unei idei pînă în momentul în care se vădește nerozia pe care aceasta o ascunde. Alteori, satira sa lucrează prin ironie, adică prin simularea gravității atunci cînd vorbește despre lucruri nedemne, grosolane sau stupide. I s-a întîmplat să procedeze, precum am văzut, și prin schimbarea perspectivei în care lucrurile sînt privite de obicei, obținînd în această nouă lumină reliefarea absurdității ascunse de puterea prejudecăților și de deprinderea rutinară. Ca și alți scriitori ai vremii, a rușinat civilizația convențională și coruptă a epocii sale, făcînd-o să se răsfrîngă în mentalitatea naivă dar curată a unui indigen din America, ca în romanul său *Naivul*, deși, altfel, el împărtășea atît de puțin punctul de vedere al lui J.-J. Rousseau. Satira și ironia lui Voltaire își găsesc un teren de aplicație nu numai în operele sale de fantezie, dar și în cele filozofice și epistolare, apoi în convorbirile lui notate. Trăsăturile sale de spirit au fost răspîndite apoi pretutindeni și în toate ocaziile, și epocii i-a plăcut să le repete. Filozoful îl întreabă odată pe un ofițer: „— Cum e pedepsit acela care semnează false scrisori *de cachet?* — Este spînzurat“, răspunde ofițerul. „Foarte bine — replică la rîndul lui Voltaire — foarte bine, dar trebuie să se facă la fel aceluia care semnează scrisori autentice“. Astfel de trăsături de spirit se numără cu miile în operele, în scrisorile, în amintirile despre Voltaire. Pe figura sa se schița un surîs permanent. Acest surîs a fost evocat odată de Alfred de Musset în versuri rămase celebre:

Dormi mulțumit, Voltaire? Hidosul tău surîs
Mai flutură încă pe fața ta slăbită?

Aceste versuri sînt destul de curioase sub pana lui Musset, care, în *Confesiunile unui copil al secolului*, a arătat înțelegere pentru faptul că trădarea marilor idealuri ale Revoluției era pricina tristeții care învăluise sufletele în epoca Restaurației. Musset numește „hidos“ surîsul lui Voltaire, făcîndu-l răspunzător de criza de scepticism și neîncredere abătută asupra lumii, odată

ce se instalase din nou vechea putere a opresorilor. Dar Voltaire, cum am văzut, n-a propagat niciodată neîncrederea şi scepticismul, ci tocmai încrederea în viitorul omenirii şi în valoarea muncii omeneşti. Era un bătrîn de optzeci de ani cînd a mai scris versul : „Munca este zeul meu ; el singur guvernează lumea". Surîsul lui Voltaire ascunde, apoi, o inimă sensibilă şi o voinţă trează.

Figura lui literară a creat noul tip social al scriitorului, reprezentant al conştiinţei publice şi luptător pentru idealurile cele mai înalte ale vremii. Voltaire a pregătit deci marile figuri literare ale veacului următor, pe Victor Hugo, pe Émile Zola, pe Anatole France. Tovarăşii lui de drum în posteritate au fost, dealtfel, mai numeroşi ; ei au fost toţi luptători pentru dreptate şi umanitate. De aceea, numele scriitorului care a putut spune odată despre sine : „Am făcut un pic de bine, iată opera mea cea mai de seamă", numele acestui scriitor a fost invocat ori de cîte ori puterea bestială a oprimării s-a refăcut. Asupritorii popoarelor au văzut în el o ameninţare, oprimaţii un apărător, luptătorii un aliat.

1955

J.-J. ROUSSEAU ŞI INFLUENŢA LUI LITERARĂ ÎN GERMANIA

Împlinirea unui sfert de mileniu de la naşterea lui Jean-Jacques Rousseau pune din nou problema influenţei lui asupra dezvoltării întregii literaturi moderne şi a cauzelor acestei influenţe. Multele cercetări întreprinse în această privinţă fac posibilă astăzi încheierea că printre marii scriitori ai secolului al XVIII-lea francez n-a fost un altul care să fi lucrat cu o putere egală cu a lui la transformarea tematică şi artistică a literaturii. Concluzia aceasta apare încă mai evidentă dacă încercăm a compara acţiunea literară a lui Rousseau cu aceea a lui Voltaire, emulul lui şi celălalt mare nume al epocii dinaintea Revoluţiei burgheze. Oricît de însemnate şi decisive au fost contribuţiile lui Voltaire în planul ideologic, sîntem nevoiţi a spune că, pe terenul creaţiei artistice, Voltaire n-a părăsit niciodată drumurile tradiţiei clasice, a reprezentat poetica genurilor, a crezut în separarea acestora, a scris tragedii, epistole şi madrigale, ca înaintaşii lui, a arătat rezervă, ba chiar uneori ostilitate faţă de inovaţia literară, aşa încît acest mare scriitor nu numai că se leagă cu trecutul, dar este şi veriga care conduce către clasicismul tardiv şi academic, împotriva căruia au avut de luptat primii romantici.

Alta este situaţia lui Rousseau în istoria literară. I se atribuie lui introducerea sentimentului naturii în literatură. Deşi, evident, poeţi ai naturii existaseră şi în

trecut, natura nu era decît cadrul evenimentelor omenești. Odată cu Rousseau, natura devine temă literară și, din acest punct de vedere, inovația sa este deopotrivă cu a pictorilor peisagiști, flamanzi și olandezi, ai secolului al XVII-lea. În mijlocul naturii, bucurîndu-se de farmecele ei și descoperindu-se pe sine, apare omul solitar. Clasicii exprimaseră mai ales sentimente sociale sau, în tot cazul, acele apărute în relațiile dintre indivizi. Față de aceștia și opunîndu-li-se, la Rousseau societatea apare în forma protestului împotriva ei. Omul solitar este un dezabuzat. Singurătatea în care se complace este o formă a revoltei lui. Scuturînd lanțurile sociale, care, evident, sînt acele ale societății vremii lui, Rousseau sau personajul ce i se substituie și îl reprezintă își întoarce privirile către sine și se mărturisește. „Eul" declarat de clasici „vrednic de ură", *haïssable*, dobîndește, astfel, drepturi de cetate literară. Prin Rousseau se introduce deci confesiunea în literatură. Și scriitorul care vorbește în numele său propriu, pentru a-și mărturisi bucuriile și durerile, decepția lui socială și fericirea în mijlocul naturii, întreaga sferă a sentimentelor lui, înzestrează cu o puternică vibrație lirică manifestarea lui literară. Remarcăm aceeași împrejurare atunci cînd observăm arta literară a lui Rousseau, procedeele lui de stil, puse deopotrivă în serviciul vorbirii emotive, fie că este vorba de largul period oratoric, în ale cărui cadențe auzim glasul unui orator stăpînit de emoție, fie că subliniem expresii ale afectului și acele paralelisme în construcție sau grupări de fraze în unități contextuale paralele, ca stanțele unui poem. Rousseau a devenit astfel creatorul prozei poetice în literatura franceză.

Astfel de constatări au fost făcute de istoria literară și, potrivit lor, i se atribuie lui Rousseau o acțiune hotărîtoare în transformarea sensibilității și a expresiei ei literare în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Cu toate acestea, dacă luăm seama la datele unora din operele literare cu care acele ale lui Rousseau prezintă o anumită afinitate și ilustrează o direcție asemănătoare a sensibilității, ne convingem cu ușurință că aceste opere sînt anterioare lui Rousseau sau aparțin

unei epoci în care acțiunea acestuia nu putuse deveni generală și adîncă. Astfel, *Robinson Crusoe* al lui Defoë apare în 1719, *Pamela* lui Richardson în 1740, *Nopțile* lui Young în 1742, *Ossian* al lui Macpherson în 1761, *Vicarul din Wakefield* al lui Goldsmith în 1766 etc. Cu drept cuvînt Paul Van Thieghem a putut constata în *Le Préromantisme* (vol. II, 1930, p. 100 urm.) : „Către 1750, se poate observa, mai ales în Anglia, în Germania, în Suedia, o mare nevoie de a da vieții morale un fundament mai personal și un caracter mai sentimental, nevoia de eliberare din rigoarea strict formalistă a tradițiilor, acceptate mai degrabă decît aprobate, de a întemeia viața interioară mai mult pe emoție decît pe conformarea docilă la o regulă exterioară". Și mai departe : „Se constată în Anglia, în Franța și în Italia o vie mișcare de înapoiere la natură, gustul pentru rusticitatea și solitudine, pentru contemplarea cerului și a astrelor, pentru tot ce îndepărtează pe om de orașe și de societate, pentru tot ceea ce, izolîndu-l de ceilalți oameni, îl readuce către sine și-l apropie de Dumnezeu. În sfîrșit, în majoritatea țărilor, poezia încearcă să rupă cu genurile tradiționale și să îmbrățișeze forme noi. Poemul didactic devine poem descriptiv, contemplativ și moral ; elegia devine meditație filozofică și religioasă în sînul naturii. Este preferată chiar o formă ceva mai elastică, o formă care, fără să aparție în chip riguros vreunui gen, de învecinează cu poema, elegia, oda, epistola, satira."

Revirimentul sensibilității, temele și formele literare atribuite lui Rousseau ca inițiatorul unei epoci sînt deci anterioare acestuia. Structura însăși a societății începuse să se schimbe, în țările Europei occidentale, începînd cu primele decenii ale secolului al XVIII-lea, mai întîi în Anglia, odată cu ascensiunea burgheziei în regimul instituit de noua casă domnitoare de Hanovra, apoi în celelalte țări, care, aspirînd spre un regim analog, se deschid influenței engleze. Idealurile morale și estetice ale vechii aristocrații sînt înlocuite cu noile idealuri burgheze. Omului de curte i se substituie burghezul care găsește în căldura căminului său, în farmecele naturii, în nestăvilita revărsare sentimentală, condițiile fericirii lui. Observînd înlocuirea vechilor



aspirații ale secolului al XVII-lea prin acele ale noului secol, Paul Hazard a întrebuințat, pentru a caracteriza fenomenul, formula: *criza conștiinței europene,* din care a făcut titlul unei lucrări celebre. Opera lui Rousseau nu este deci, după cum constată Van Thieghem, decît un aspect al unui fenomen mult mai general, care începe înainte de el și ale cărui cauze sociale par a fi cele amintite mai sus.

Totuși, deși împrejurările par a se fi înlănțuit în felul arătat, nu este mai puțin adevărat că, fără a sta la începutul unei serii morale și estetice, Rousseau i-a dat un impuls considerabil, ba chiar că, datorită lui, opere apărute înainte sau independent de el, și-au cîștigat notorietatea și au trezit reacțiunea favorabilă a gustului public, grație influenței exercitate de Rousseau. În această privință, Joseph Texte, unul din primii comparativiști moderni francezi, scrie în *J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire,* ediția a 2-a, 1909, p. 330, următoarele: „Mulțumită lui Rousseau și scrierilor lui, au început a fi citiți și gustați (în Franța) Sterne, Ossian, Young, Hervey, ba chiar Shakespeare el însuși, care exprimaseră deopotrivă, într-o altă limbă, sentimente analoge cu acele exprimate de el și care erau, întocmai ca el, sensibili, melancolici și lirici. Admiratorii acestor scriitori, anteriori în majoritatea lor lui Rousseau, sînt admiratorii lui Jean-Jacques."

Joseph Texte se referă la împrejurări franceze, dar este probabil că situația constatată de el în literatura franceză s-a repetat și în celelalte literaturi ale Europei apusene. Un curent al „sensibilității" a existat în toate acestea, nu numai în literatura engleză și franceză, dar și în cea germană și italică, în literaturile scandinave și în literatura rusă, uneori cu manifestări anterioare lui Rousseau. Totuși, printre toți reprezentanții curentului sensibilității, Rousseau pare a fi avut răsunetul cel mai mare în toate literaturile europene, încît se poate spune că, dacă n-a fost cel dintîi pentru a cînta poezia naturii, sentimentele omului singuratic în mijlocul ei și pentru a fi deschis izvoarele, atît de zăgăzuite în clasicism, ale lirismului, i se datorește totuși lui impulsul cel mai puternic și cel mai hotărîtor în toate aceste

direcții. Influența lui literară s-a combinat cu influența lui filozofică pentru a alimenta unul din curentele de idei și de sentimente ale timpului, acela care răspundea noilor aspirații ale societății în toate țările amintite. Pentru a ilustra această constatare vom grupa aci cîteva fapte din literatura germană a secolului al XVIII-lea, menite a arăta răsunetul lui Rousseau în această literatură și alianța ideologică a scriitorilor germani din această vreme cu opera lui.

Cunoașterea operelor lui Rousseau este foarte timpurie în Germania; ea se produce îndată după apariția primelor opere ale acestuia. Lessing îi consacră lui Rousseau două recenzii: una în 1751, alta în 1755, îndată după publicarea *Discursului asupra științelor și artelor* și după apariția *Discursului asupra inegalității.* Încă din 1875, un cercetător francez, Charles Joret, în lucrarea sa: *Herder et la Renaissance littéraire en Allemagne au XVIII-e siècle,* p. 320 urm., a identificat toate izvoarele privitoare la răsunetul lui Rousseau în Germania secolului al XVIII-lea, și care se găsesc, în afară de Lessing, la Mendelssohn și Hamann, la Kant, la Jacobi, Herder, Heinse, Schiller, Goethe și Klinger. Desigur, nu toate aceste răsunete au aceeași însemnătate, nu toate au avut la scriitorii amintiți forță de polarizare; lectura operelor lui Rousseau n-a constituit pentru toți un eveniment capital, o experiență de cultură decisivă. Vom reține deci din răsunetele amintite numai pe cele mai importante, urmărindu-le în textele lor, însoțindu-le de comentariul nostru sau de acel al istoricilor literari, mai ales atunci cînd confruntarea opiniilor acestora scoate la iveală o controversă.

Este sigur că una din influențele cele mai puternice a fost aceea exercitată asupra lui Herder. Acesta îl citise pe Rousseau încă din vremea studenției, la Königsberg, după recomandarea lui Kant. Ecourile rousseauiste în opera lui Herder sînt foarte numeroase, și ele au fost identificate și grupate în marea monografie a lui Rudolf Haym, *Herder* (2 vol., 1880—1885), republicată de curînd la AufbauVerlag (Berlin, 1954, p. 366 urm). Aceste ecouri manifestă o atitudine destul de schimbătoare a lui Herder față de Rousseau. Astfel, în timp ce într-o poezie

a tinereții, intitulată *Ueber den Menschen,* Herder îl invocă pe Rousseau ca pe călăuza vieții lui, abia cîțiva ani mai tîrziu, în jurnalul de călătorie de la Riga la Nantes, *Journal meiner Reise im Jahr 1769,* Werke, I, Weimar (1957, p. 159), filozoful german devine plin de rezerve față de idolul tinereții lui : „(Voltaire), scrie Herder, este vanitos și insolent, (Rousseau) orgolios și îngîmfat". Și, mai departe : „Deși Rousseau a luptat împotriva filozofilor, se vede totuși că pe el nu l-a interesat justețea, binele, rațiunea și folosul gîndurilor sale, ci felul lor măreț, extraordinar, nou și frapant". Herder acuză paradoxia lui Rousseau și nu se sfiește a-l numi un „sofist". Rezerve mai mari și mai grave nu puteau fi articulate.

Rudolf Haym, care le cunoaște pe acestea și pe altele, crede deci a putea limita influența recunoscută de obicei lui Rousseau în formația lui Herder sau, cel puțin, socotește că această influență a descrescut și, în cele din urmă, a dispărut. „Cu nici unul dintre scriitorii de seamă, scrie Haym *(op. cit.,* p. 369), cărora le era îndatorată formația sa, n-a ajuns Herder așa de timpuriu la încheierea socotelilor."

Rudolf Haym a fost un istoric literar pozitivist. Toate judecățile lui sînt întemeiate pe izvoare, și nici una din ele nu-și permite să afirme ceva dincolo de litera documentelor. Dar adevărul documentelor privitoare la faptele literare ascunde uneori semnificația acestor fapte, existentă în afară de documente. Astfel, în problema pe care o discutăm, nouă ni se pare mai vrednică de luat în considerație ideea unui alt vestit istoric literar, a lui Hermann Hettner, împotriva căruia Haym aducea precizările sale. În *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* (folosesc ediția a V-a, din 1909, vol. III, p. 25 urm.), după ce amintește relațiile tînărului Herder cu opera lui Rousseau, Hettner scrie : „Din entuziasmul atît de viu al lui Herder pentru Rousseau au crescut acele puternice idei de transformare ale științei și poeziei, care sînt faptele cele mai personale și mai permanente ale lui Herder. Mărimea lui Herder a stat în faptul că a dat îndemnurilor pornite din Rousseau o aplicare cu totul nouă și independentă, pe care Rousseau n-a bănuit-o și n-a încercat-o. În timp ce Rousseau a scos din intuițiile

lui fundamentale consecințe privitoare numai la stat și societate... Herder a mers mai departe... și cu o admirabilă putere creatoare a dezvoltat ideile lui Rousseau în direcția înțelegerii și studiului esenței intime a poeziei, a religiei și a istoriei. În spiritul creator, sensibil și mobil al lui Herder, chemarea lui Rousseau către natură și origini se transformă în năzuința puternică și neostenită de a cerceta originile existenței și creației omenești, apoi în întoarcerea celei mai înalte culturi către aceste curate, simple și proaspete izvoare". Însemnătatea lui Rousseau pentru Herder stă deci în faptul de a-l fi orientat către originile societății și ale culturii și de a-l fi făcut să înțeleagă, el mai întîi, apoi pe alții după el, ce izvor de întinerire pentru cultura obosită a secolului al XVIII-lea, adică al absolutismului în faza lui finală, însemna înapoierea către sursele culturii, către poezia populară și către înțelepciunea vechilor popoare. Influența lui Rousseau asupra lui Herder pare deci mult mai adîncă decît aceea ilustrată de documentele interpretate în spirit pozitivist. Cercetarea mai nouă a confirmat interpretarea adîncă a lui Hettner. Astfel, H. A. Korff, în *Geist der Goethezeit* (1923 urm., ed. a IV-a, 1957, vol. I, p. 69 urm.), confirmă nu numai însemnătatea hotărîtoare a lui Rousseau pentru Herder, dar și pentru formarea întregului curent care, în literatura germană, poartă numele de *Sturm und Drangperiode* : „Desigur, scrie Korff, că nu se poate spune cu exactitate cînd și cu ce anume începe mișcarea *Sturm und Drang* și se poate discuta dacă trebuie să considerăm drept primele semne ale noii epoci poezia entuziastă a lui Klopstock, evanghelia profetică a lui Hamann sau impulsurile literare venite din Anglia (Shakespeare, cîntecele populare, Ossian). Toate acestea sînt deopotrivă împrejurări hotărîtoare în geneza epocii lui Goethe, și apariția lor a pregătit această epocă în diferitele ei domenii. Dar irupția timpului nou, atît cît lucrurile pot fi precizate, nu este explicabilă prin nici unul din fenomenele amintite, ci prin ivirea lui Rousseau, prin care revoluționarea timpului devine evidentă pentru toți contemporanii. Căci, ceea ce fusese numai lupte spirituale parțiale, Rousseau le-a cuprins într-un atac nu numai în chipul cel mai puternic, dar și cu o

nouă și mai adîncă întemeiere filozofică." Rousseau a integrat deci toate protestele speciale ale vremii, a făcut-o cu talentul cel mai puternic și pe baza filozofică cea mai solidă, încît este drept a spune că, prin diferitele influențe care au operat în epocă, influența lui a fost cea mai energică, aceea însoțită de efectele cele mai însemnate. Împrejurarea devine evidentă dacă cercetăm, mai departe, ce a însemnat Rousseau pentru cîțiva din scriitorii cei mai de seamă ai vremii.

Goethe a cunoscut devreme operele lui Rousseau. Pe cînd era copil încă asculta *Le Devin du village*, după cum aflăm din amintirile consemnate în *Dichtung und Wahrheit* (I, 3). *Noua Elioză* îi este de asemeni cunoscută *(op. cit.*, I, 5). O altă însemnare din *Poezie și adevăr* (III, 13) ne aduce și mărturia exaltării pe care o producea Rousseau în mediile intelectuale ale vremii. Amintind popularitatea de care se bucura, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, literatura de scrisori, Goethe amintește pe acele ale unei anumite Julie Bondeli, „renumită ca femeie de spirit și de merit și ca prietenă a lui Rousseau. Oricine avusese o anumită legătură cu acest bărbat extraordinar se bucura de o parte din gloria lui și, în numele ei, se formase o întinsă și tacită comunitate de credincioși."

Dar, chiar în afară de literatura acestor izvoare, nu se poate vorbi oare de o înrîurire mai generală și mai adîncă a lui Rousseau asupra lui Goethe? Hettner este de părere că o astfel de înrîurire poate fi afirmată. „Werther și Faust, scrie Hettner *(op. cit.*, III, p. 4), nu sînt de conceput fără Rousseau." Și, în adevăr, îi dăm dreptate lui Hettner dacă ne gîndim la rolul avut în destinul tragic al lui Werther decepția lui socială, avaniile suferite în societatea aristocratică în care se refugiase. Cît despre Faust, nu numai că gestul ruperii lui de vechea știință și înapoierea lui către bucuriile simple ale vieții, către popor și către iubire, în prima parte a tragediei, este un gest tipic rousseauist, dar formula însăși a fericirii ca oprire a clipei, soluția conflictului tragic în *Faust*, este o formulă identificabilă în Rousseau. Astfel, în a cincea preumblare din seria *Les Rêveries d'un promeneur solitaire*, Rousseau scrie: „Totul

se află într-un flux neîncetat pe pămînt. Nimic nu păstrează o formă statornică, și afecțiunile noastre legate de lucrurile exterioare trec și se schimbă întocmai ca ele... Astfel, nu ne sînt date decît plăceri trecătoare; fericirea durabilă nu este concepută de oameni. Abia dacă în voluptățile noastre cele mai vii există o singură clipă în care inima ne spune: *aș vrea ca această clipă să dureze totdeauna.*" Această reflecție a lui Rousseau amintește destul de mult cererea pe care Faust o adresează clipei supreme a vieții lui: *„Verweile doch, du bist so schön!"* Întocmai ca Rousseau, dezolîndu-se de fugacitatea bucuriilor vieții, eroul lui Goethe trece prin toate ipostazele voluptății; dar clipa vrednică a fi reținută îi apare lui Faust ca făgăduință a unei omeniri libere și creatoare.

Despre influența lui Rousseau asupra lui Schiller s-a vorbit adeseori. Dramele libertății, de la *Hoții* la *Don Carlos*, prezintă regimurile absolutiste ca întocmiri monstruoase prin tot ce conțineau ele ca abatere de la formele naturale de viață ale omului. Și, în numele acestora, eroii tinereții lui Schiller, dar mai cu seamă Karl Moor, declară război societății și pornesc la luptă împotriva ei. Revolta lui Karl Moor dorește restituția drepturilor naturii în orînduirea societății și în sentimentele omului; este o revoltă rousseauistă. Dar despre cultul pe care Schiller îl nutrea pentru marele francez atestează oda adresată mormîntului lui Rousseau, o scurtă poezie a tinereții, pe care o reproducem aici:

Monument von unserer Zeiten Schande,
Ew'ge Schmachschrift deiner Mutterlande,
Rousseaus Grab, gegrüsset seist du mir!
Fried' und Ruh' den Trümmern deines Lebens!
Fried' und Ruhe suchtest du vergebens,
Fried' und Ruhe fandst du hier!

Wann wird doch die alte Wunde narben?
Einst war's finster, und die Weisen starben;
Nun ist's lichter, und der Weise stirbt.
Sokrates ging unter durch Sophisten,
Rousseau leidet, Rousseau fällt durch Christen,
Rousseau — der aus Christen Menschen wirbt.

(„Monument al ruşinii timpurilor noastre, / pamflet etern al ţării tale natale, / mormînt al lui Rousseau, primeşte salutul meu ! / Pace şi linişte ruinelor vieţii tale ! Pace şi linişte ai căutat zadarnic. / Pace şi linişte ai găsit aici. // Cînd se va vindeca vechea rană ? / Cînd domnea în lume întunericul, înţelepţii mureau. / S-a luminat de ziuă, dar moare un înţelept. / Socrate s-a prăbuşit prin fapta sofiştilor ; / Rousseau suferă şi cade prin creştini ; / Rousseau — care a vrut să facă din creştini oameni.“

Elogiul lui Schiller, în care acesta găseşte ideea poetică nouă a paralelismului dintre destinul lui Socrate şi al lui Rousseau, este unul din documentele cele mai expresive ale cultului pe care epoca *Sturm und Drang* îl consacra marelui scriitor, autorul *Discursului asupra inegalităţii,* al *Noii Eloize,* al *Contractului social,* al lui *Émile.* I se asociază acela pe care i-l adresează, mai tîrziu, scriitorul care, prin drama sa, *Sturm und Drang,* a dat numele întregului curent. În scrierea sa *Geschichte eines Teutschen der neusten Zeit* (1796), conţinînd multe elemente autobiografice, Friedrich Maximilian Klinger descrie (în c. II) impresia primită de eroul său la citirea lui *Émile :* „Era cea dintîi carte a timpului nostru, întîia carte a vremii noi. Omul care o scrisese concepuse gîndirea sublimă să trezească din nou, în contemporanii lui, puterea morală sugrumată prin lux, egoism, spirit şi printr-o instrucţie suprarafinată, printr-un regim atoatedistrugător şi care, în cele din urmă, se lichidase prin el însuşi. A făcut toate acestea cu adevărul şi îndrăzneala pe care o simţea în sine şi cu energia unei elocinţe de care nu putea fi capabil decît acela în a cărui inimă şi în al cărui spirit locuieşte puterea morală în toată plenitudinea ei.“ Urmează schiţarea în trăsături foarte generale a vieţii lui Rousseau, apoi comentariul primei fraze din *Émile :* „Totul este bun aşa cum iese din mîinile creatorului, totul se corupe în mîinile oamenilor“. Meditaţia începutului lui *Émile* îi aduce eroului lui Klinger o adevărată revelaţie. „Cu eforturile şi risipa de forţe, scrie Klinger, cu care însetatul scormoneşte pămîntul pustiu al Africii, pentru a răsturna brazdele umede, sub care simte un izvor, tot astfel Ernest se ostenea cu descifrarea cuvintelor azvîrlite ca un văl peste cugetările şi simţirile de la care aştepta odihna sufletului. Stătea în faţa curţii ca omul izbit de o năpastă înaintea preotesei inspirate de la Delphos, încredinţîndu-i de pe trepiedul ei un sfat al cărui înţeles nu-i este în întregime limpede... În timp ce se ostenea, soarele răsări ; Ernest se gîndi încă o dată la toate ideile şi simţurile cîştigate şi, închizînd cartea preotului naturii, aşa cum se obişnuise să-l numească, se bucură în inima lui de întîlnirea nocturnă cu el.“

Mărturia lui Klinger, împreună cu cele spicuite în Herder, Goethe şi Schiller, nu lasă nici o îndoială asupra marelui răsunet produs de Rousseau în literatura germană din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi asupra influenţei ei în îndrumarea acestei literaturi. Desigur, dacă aceste răsunete s-au putut produce şi această influenţă a putut acţiona, împrejurarea se datoreşte nevoilor şi aspiraţiilor interne ale societăţii germane. Situaţia s-a repetat în alte multe puncte ale lumii, unde o burghezie năzuind spre libertate şi putere politică afla în Rousseau criticul cel mai lucid şi cel mai inspirat al absolutismului, vocea cu ecou mai amplu în sufletul ei. Evocarea relaţiei scriitorilor germani ai secolului al XVIII-lea cu operele lui Rousseau este numai un exemplu ilustrativ din cîte pot fi culese din celelalte literaturi ale Europei.

1962

IDEILE LUI GOETHE DESPRE ARTĂ

Prietenia lui Goethe cu Schiller, despre care s-a scris atîta, a avut darul să confrunte două estetici, rămase pilduitoare pentru întreaga dezvoltare a acestor preocupări în veacul și jumătate care i-a urmat. Rareori doi oameni cu păreri atît de felurite au ajuns să se înțeleagă mai bine și să se prețuiască mai mult. În timp ce pentru Goethe arta este produsul forței plastice care străbate întreaga natură, ea este pentru Schiller obiectul unui instinct exclusiv uman și un document al acelor afirmații ale conștiinței sale morale care îi fixează un loc cu totul singular în univers. Omul a devenit artist în Goethe întru cît a izbutit să nu se depărteze de natură, pe cînd în Schiller numai în măsura în care i s-a opus. Dar pentru că ceea ce este dezbinat năzuiește veșnic către ceea ce este împăcat și unitar, Schiller a îndreptat totdeauna către emulul său priviri încărcate de nostalgie. Aceste priviri au rămas ale întregului veac. Mulțimea contradicțiilor și a dificultăților teoretice care s-au aglomerat în acest interval ne îndeamnă să cercetăm din nou ideile despre artă ale lui Goethe, așa cum omul cu o conștiință vinovată revine necontenit spre amintirea acelora care au păstrat-o simplă și dreaptă.

Oricare ar fi fost însă deosebirea dintre concepțiile celor doi mari poeți asupra artei și a locului pe care-l ocupă în lume, o trăsătură îi unește cu toate acestea, și

anume tocmai înclinarea lor de-a reflecta filozoficește asupra artei. Este drept că în balada *Cîntărețului*, Goethe putea face ale sale versurile bătrînului bard chemat la masa regelui și a cavalerilor : „Eu cînt întocmai ca pasărea ce se adăpostește-n ramuri". Spontaneitatea și naturalețea darului poetic al lui Goethe au rămas neîntrecute în toată lirica universală. De la primele versuri ale adolescenței pînă la strofele *Divanului occidental-oriental*, inspirația lui Goethe a păstrat necontenit aceeași frăgezime. Dar, lucru demn de a fi remarcat, însușirea aceasta nealterată s-a putut menține odată cu pornirea de a transforma în problemă și de a răsfrînge intelectualmente propria înzestrare artistică, întocmai ca și condițiile generale ale artei. Această trăsătură Goethe nu o împărțea, dealtfel, numai cu Schiller, dar și cu alți mulți din poeții clasicismului. Comentariile lui Corneille asupra tragediei, prefețele lui Racine, întreaga operă critică și estetică a lui Lessing fac parte deopotrivă din manifestările tendinței clasice de a dubla puterea creatoare prin reflecția teoretică asupra ei. Acestei tendințe i se datorește ideea lui Goethe de a scoate o revistă consacrată problemelor de artă, renumita *Die Propyläen*, care nu trăiește însă decît doi ani, de la 1798 la 1800, înlocuită mai tîrziu prin *Kunst und Altertum*, ale cărei colecții se întind de la 1816 la 1828. Prietenia lui Schiller fructifică geniul teoretic al lui Goethe și schimbul de scrisori care se întrețese între ei este plin de reflecții asupra artei, mai cu seamă de vederi speciale asupra condițiilor poeziei epice și dramatice, dătătoare de măsură asupra întregii dezvoltări a poeticii moderne.

Din tot acest material se poate elabora ceea ce s-ar numi estetica lui Goethe. Totuși, Goethe însuși s-a arătat mai puțin preocupat să-și organizeze ideile într-un sistem, deosebindu-se prin aceasta de Schiller, ale cărui scrieri sistematice, cum sînt tratatul *Despre grație și demnitate*, acela *Despre poezia naivă și sentimentală* sau *Scrisorile asupra educației estetice a omenirii*, fac parte din etapele cele mai însemnate ale istoriei doctrinelor de estetică în epoca postkantiană. Spre deosebire de scrierile sistematice ale lui Schiller, articolele lui

Goethe din *Propyläen* sau din *Kunst und Altertum* consideră mai degrabă probleme speciale de artă, poposind însă și la unele chestiuni principale, ca în seria de scrisori intitulată *Der Sammler und die Seinigen* sau ca în schițele teoretice : *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* sau *Ueber einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil.*

O tendință comună însuflețea toate aceste contribuții, și anume acea întoarcere către clasicism, pe care cu o vîrstă de om mai înainte o inițiase Winckelmann, marele istoric al artelor antice, căruia Goethe îi consacră în 1805 o importantă lucrare. Veacul al XVIII-lea, care se încheia acum, fusese, în ordinea artistică, un cîmp în care se încrucișează tendința către arta de gen și de atmosferă, perpetuată din inspirația marilor maeștri olandezi și flamanzi ai veacului anterior, cu orientarea antichizantă, chemată la o viață nouă prin intervenția epocală a lui Winckelmann. Goethe își preciza poziția în această dezbatere în sensul celui din urmă din aceste curente. Căci dacă el cunoaște prețul artistic al acelei imitații fidele și minuțioase a naturii, căreia i se datorește așa-numita „pictură de gen" ; dacă, pe de altă parte, el știe care este prețul acelei viziuni sintetice și subiective a naturii, care își serba marile ei triumfuri în pictura peisagistă a Nordului, Goethe recunoaște de asemeni care pot fi primejdiile acestor două genuri de artă, gata să se piardă, fie în minuții lipsite de însemnătate, fie într-un subiectivism fără nici o frînă. Între adevărul naturii și imaginația artei, Goethe încearcă, așadar, o trecere și un echilibru pe care crede a-l găsi în marile realizări ale artei antice, în care natura este astfel prezentată încît contemplatorul dobîndește în același timp și impresia necesității intime și a înlănțuirii organice a aspectelor ei. În fața principiului „imitației" și al „manierei", Goethe ridică astfel principiul intermediar al „stilului", capabil să întrunească avantajele celorlalte două cu eliminarea dezavantajelor lor. Cuvintele lui Goethe sînt, în această privință, cum nu se poate mai clare : „Stilul, ni se spune, este gradul cel

mai înalt la care arta poate ajunge, deopotrivă cu nivelul supremelor eforturi omenești. Dar el nu poate fi atins decît după ce arta a lăsat în urmă etapa imitației naturii, după ce ea și-a făurit un limbaj general de forme și după ce, prin studiul adînc și precis al obiectelor, a izbutit să cunoască însușirile lucrurilor, să cuprindă și să poată imita seria formelor caracteristice ale naturii întregi. După cum simpla imitație, adaugă Goethe, se întemeiază pe sentimentul existenței liniștite și a prezentului îmbrățișat cu simpatie, după cum «maniera» cuprinde aparențele lumii cu o sensibilitate vie și mobilă, tot astfel stilul se dezvoltă din temeiurile cunoștinței, din esența lucrurilor, întru cît ne este îngăduit a o cunoaște în forme vizibile și pipăibile." Din acest punct de vedere se putea spune că numai arta antică are stil, întrucît numai acolo aspectele lumii se lămuresc într-un fel care face parcă evidentă însăși necesitatea care le comandă. Nimic nu este întîmplător în arta antică, nimic nu este adăugat sau superfluu : totul se înlănțuiește după comandamentul unei perfecte logici organice. Din acest punct de vedere putea afirma Goethe că, în unii din caii de pe friza Parthenonului nu avem a recunoaște un exemplar oarecare al speței, ci oarecum esența ei tipică, devenită vizibilă. Calul de pe friza Parthenonului este însuși tipul generator al speței, *das Urpferd.*

De fapt, cine urmărește nu numai estetica lui Goethe, dar și filozofia lui generală în ramura teoriei cunoașterii, observă că în artă se realiza, pentru poetul și cugetătorul nostru, năzuința fundamentală a cunoștinței. Goethe este, în adevăr, unul dintre gînditorii care au preconizat cu mai multă insistență, în filozofia europeană, formula *gîndirii intuitive : das anschauliche Denken.* Cunoștința, pentru punctul lui de vedere, nu-și poate propune un scop mai înalt decît de a intui, în oricare din aspectele particulare ale lumii, tipul care le încadrează sau legea care le comandă, întocmai cum Galilei, privind în catedrală oscilațiile candelabrului, a putut avea revelația legilor pendulului. Gîndirea discursivă a filozofilor contemporani, pășind din etapă în

etapă, ajutîndu-se de mediațiuni succesive, subtilizîndu-se în abstracțiuni, pierzînd contactul fecund cu intuițiile concrete, nu putea primi adeziunea lui Goethe, spirit eminamente intuitiv, sensibil la forța și căldura concretului. Filozofia lui Goethe nu putea deci să fie alta decît o filozofie care nu pierde legătura cu sensibilul. Unitatea ideii cu aparența este un postulat de bază al structurii lui spirituale. De aceea, cunoștința, încă din anii tinereții, a filozofiei panteiste a lui Spinoza, lucrează asupra sa ca o revelație, care continuă a-l călăuzi de-a lungul întregii sale vieți. Spinoza îi oferea, în adevăr, lui Goethe întemeierea metafizică a nevoii sale de apropiere de lumea ideilor, pe calea simpatiei cu înfățișările concrete ale naturii. Dar pentru că marile sisteme filozofice îi păreau lui Goethe că învăluiesc mai degrabă taina deschisă a lumii, în regulă generală el era în slabă măsură un prieten al lor. Adevărata filozofie îi părea lui Goethe a fi realizată de artă și mai cu seamă de arta antică, în care idealitatea lumii vorbea limpede și convingător simțurilor noastre.

Dacă încercăm să considerăm acum filozofia lui Goethe în ramura morală, găsim de asemeni că principiile desprinse din reflecția teoretică asupra artei au fost fecunde și aci. Viața morală a personalității o concepe Goethe în analogie cu activitatea artistică. Comandamentul moral suprem este pentru Goethe năzuința personalității de a se forma necontenit pe sine, dezvoltînd toate posibilitățile ei în germene și constituindu-le într-un întreg limitat, dar plin de armonie. „Totul este element în afară de noi și în noi", ne spune odată Goethe. Dar elementul trebuie să devină operă și fără îndoială că, printre operele cele mai de seamă pe care omul și le poate propune, propria personalitate trebuie amintită deopotrivă cu operele artei. Apropierea dintre viața morală și activitatea artistică apare foarte sugestiv în acea terminologie goetheană care preferă expresia de „artă a vieții" termenului de morală, puțin iubit de el, poate și din pricina amintirilor teologice cu care se unea.

Arta este, așadar, pentru Goethe măsura cunoștinței și a fericirii, îndreptarul vieții teoretice și etice. Atît ar fi de ajuns pentru a caracteriza sistemul de gîndire al lui Goethe, ca o filozofie estetică, cum lucrul a fost, dealtfel, făcut de către atîția dintre comentatorii lui. Adevărul este că Goethe a încurajat estetismul în filozofia generației imediat următoare. Filozofia lui Schelling, făcînd să culmineze în artă sensul vieții noastre spirituale, dezvolta un punct de vedere al lui Goethe. Acesta, la rîndul lui, ratifica filozofia lui Schelling prin atenția cu care îi urmărea feluritele manifestări și, în cele din urmă, prin simpatia activă pe care i-o dovedește filozofului.

Și totuși, nu putem spune că estetismul romanticilor a fost și al lui Goethe. Goethe n-a susținut niciodată că în contemplația artistică se poate desăvîrși sensul unei existențe omenești și că, închinîndu-se artei, cineva poate da cea mai bună întrebuințare vieții sale. Aceste concluzii n-au fost niciodată ale lui Goethe. Ele au fost însă concluziile romanticilor, formulate și trăite cu o exclusivitate de spirit în mai multe generații de artiști și filozofi estetizanți și boemi, pînă la nefericitul și tulburătorul Nietzsche, care, în acest spirit, a putut formula odată fraza îndrăzneață că „universul nu se justifică decît ca fenomen estetic". Refuzul lui Nietzsche de a recunoaște lumii adîncimi și taine, finalități ascunse, care să legitimeze intervenția voinței omenești reformatoare, nu era goethean decît cu o jumătate de măsură. Căci dacă Goethe a prăznuit spectacolul sărbătoresc al lumii, frumusețea și fecunditatea ei, cîntecul lui de laudă, de uimire și de fericire nu s-a ridicat decît pentru că această lume este străbătută de un principiu activ, lucrînd cu o neostenită silință la închegarea armoniei universale. De aceea el s-a ferit de a tăgădui voinței omenești orice rol în desfășurarea procesului lumii. Dimpotrivă, atunci cînd prilejul a venit de a arăta cum poate fi întrebuințată mai bine o viață omenească, în *Faust* și în *Wilheim Meister*, el i-a preconizat un rost activ și altruist, făcînd din Wilhelm Meister un chirurg și din Faust, inginer și conducător de oameni. Filozofia

estetică a lui Goethe nu s-a închis astfel niciodată într-un estetism egoist. Diletanţii şi amatorii timpului nostru nu pot găsi în Goethe nici un temei al sterilităţii lor. Ei nu pot afla acolo decît îndemnul către armonie, hrănit din spectacolul naturii frumoase şi active ; al acelei naturi în care revelaţia puterii plastice, care o străbate, aprinde şi în pieptul omenesc îndemnul către creaţie.

1932

„FAUST"

Poemul dramatic *Faust* de Goethe este una din operele cele mai reprezentative ale epocii care a pregătit prăbuşirea feudalismului şi absolutismului, a trăit Marea Revoluţie din Franţa şi a văzut, limpezindu-se din încercările acelui timp, zorile unei lumi în care se lămureşte un alt sens al existenţei omeneşti, adică ale epocii întinse peste ultimele decenii ale veacului al XVIII-lea şi peste cele dintîi ale secolului următor. Întocmai ca *Orestia* lui Eschil, ca *Divina Comedie* a lui Dante sau ca dramele lui Shakespeare, opere deopotrivă ale unei mari răscruci, cînd crugul lumii se întoarce şi înţelesuri noi se încheagă, *Faust* al lui Goethe concentrează în sine experienţele cruciale şi concluziile unei perioade din istoria lumii. Această semnificaţie a poemului său Goethe a obţinut-o aducînd în scenă oameni vii şi întîmplări mişcătoare sau zguduitoare, apoi o întreagă lume de alegorii şi simboluri, capabile să încline fruntea cea mai gînditoare. Multele reflecţii trezite de poemul numit de Goethe „o tragedie" se desprind dintr-o expunere dramatică în care meditaţia se amestecă cu dialogul realist, lirismul cu umorul, frumosul clasic cu fantasticul şi cu grotescul medieval. Puţine sînt operele literaturii care să fi introdus în ţesătura lor un tezaur mai mare de motive, de tonuri, o figuraţie mai numeroasă, ritmuri atît de variate, o limbă la fel de bogată, atîtea imagini şi atîtea idei, mai multă artă şi mai multă

știință. Poemul lui Goethe înlănțuie și tîrăște pe cititorii lui, alcătuiește pentru fiecare din aceștia o experiență esențială a vieții, îi robește cît timp îl parcurge și produce neîncetata dorință de a-l relua și de a-l gîndi din nou. Marea complexitate a acestui poem și rolul pe care-l poate juca în viața intelectuală a oricui cer o călăuză. Paginile de față, dorind să se facă utile cititorilor, își propun să grupeze din nou rezultatele mai de seamă ale cercetării mai vechi, dar să și adauge lămurirea acelor semnificații devenite mai clare omului de azi.

Faust era drama unui învățat din epoca Reformei lui Luther căruia, știința vremii nemaifiindu-i îndestulătoare, încearcă practicile zadarnice ale magiei și încheie, în cele din urmă, un pact cu spiritul răului, cu Mefisto, legîndu-se cu prețul sufletului său pentru a obține fericirea ca voluptate, știință și putere. Faust este deci un rebel împotriva ordinii morale existente. Tema este străveche și trebuie urmărită, pentru a o înțelege în întruparea dată de Goethe, de-a lungul întregului trecut al omenirii.

Pentru că au existat întotdeauna antagonisme sociale, lupte de clasă, prăbușiri ale cîte unei orînduiri, forme noi ale societății omenești, înlocuind cu violență pe cele anterioare, motivul rebeliunii este unul din cele mai vechi ale literaturii. Comentatorii îl fac să înceapă cu lupta giganților și a titanilor împotriva feluritelor dinastii zeiești. Unuia din titani, lui Prometeu, îi consacră Goethe un poem, rămas, dealtfel, neterminat, tocmai în epoca în care se situează și începutul compunerii lui *Faust*. Acesta este însă un rebel asociat cu spiritul răului, cu diavolul, ceea ce ne duce la altă tradiție. Noul motiv nu putea apărea în antichitatea elină, unde deosebirea dintre spiritul binelui și al răului nu era cunoscută, unde puterile supranaturale nu erau grupate în jurul celor doi poli ai valorificării morale. Vechile popoare ale Orientului și-au reprezentat întîi un spirit al răului, egiptenii pe Typhon, indienii pe Çiva, perșii pe Ahriman (opus lui Ormuz). Evreii primesc această reprezentare în timpul exilului babilonic, cînd încep să-și închipuie existența unor spirite rele, conduse de Asmodeu. O veche legendă evreiască, reprodusă de scrierea intitulată *Predicatorul Solomon*, îl arată pe acesta furînd diavolului Adramelech „piatra înțelepților". Adramelech îl adoarme însă pe Solomon, îl duce în pustiu și, după ce azvîrle piatra înțelepților în mare, guvernează în numele lui. Dar vrăjitorii vor să-și procure din nou piatra înțelepților; ei îl invocă pe diavol și fac cu el un pact, semnat cu propriul lor sînge. Astfel apare în istoria literaturii motivul pactului cu diavolul.

Acest motiv a revenit adeseori de atunci în legendele creștinismului antic și medieval. Una din ele stă în legătură cu personalitatea lui Simon Magul, a cărui nefericită reputație, transmisă prin *Faptele apostolilor* (capitolele 8—9, 24), provenea din încercarea nesăbuită de a cumpăra cu bani pe apostoli. În focul luptelor duse la Roma în sînul primelor comunități creștine, între creștinii petriniani și cei pauliani, adică adepții sfinților Petru și Pavel, Simon Magul devine un simbol al acestora din urmă, văzut din unghiul celor dintîi. În așa-zisele „Clementine", legendele atribuite romanului Clemens din secolul al II-lea al erei noastre, prin Simon, autorul vrea să figureze pe Paul, acuzat de propetrineni de impostura de a se fi introdus în comunitatea creștinilor simulînd o viziune a lui Isus și uzurpînd demnitatea de apostol cu scopul ascuns de a reintroduce păgînismul. Legenda povestește cum prin vrăjitoriile lui, învățate de la spiritul răului, Simon ajunge la Roma și încearcă să se înalțe la cer în fața lui Nero, dar un singur cuvînt al lui Petru îl prăbușește. Figura lui Simon Magul apare mai apoi și în ciclul de legende gnostice, numite *Recognitiones*, unde, printre altele, ni se povestește de însoțirea lui Simon Magul cu Elena, regina Spartei, cauza războiului dintre greci și troieni, și despre nașterea unui copil din această unire: episoade care vor reveni în *Faust* al lui Goethe, deși nu pe calea unei influențe directe, ci prin intermediul cărților germane poporane, despre care ne vom ocupa în curînd.

Pînă a ajunge la acestea, se cuvine însă a mai aminti alte cîteva figuri legendare ale unor rebeli aliați cu diavolul, apărute în creștinismul antic. Unul din ei este Cyprian din Antiohia, a cărui legendă este consemnată

într-un manuscris grec din a II-a jumătate a secolului al IV-lea, prelucrată și versificată apoi de împărăteasa bizantină Eudokia. Aceeași legendă apare, în fine, în renumita colecție a *Vieții Sfinților*, în *Legenda aurea*. După acest din urmă izvor, Cyprian rîvnește pe fecioara creștină Justina și, în acest scop, se aliază cu demonii, dar virtutea credinței anulează puterea demonilor și, față de aceste dovezi, Cyprian se convertește, devine episcop și suferă martiriul în timpul împăratului Decius. Este, deci, o povestire edificatoare, cu scop propagandistic. Și-a adus aminte de ea și a folosit-o într-o epocă de recrudescență obscurantistă, în epoca Contrareformei, poetul spaniol Calderón în drama sa *Magul făcător de minuni* (1637). O altă figură a unui rebel aliat cu demonul este Theophilus din Adana, eroul unei legende din veacul al VI-lea, adesea prelucrată în evul mediu, în care eroul, fostul econom al bisericii din Adana, în Cilicia, semnează un pact cu diavolul, în schimbul făgăduinței de a-l repune în vechiul său loc, dar este cuprins de remușcări și izbutește pînă la urmă să anuleze pactul criminal. Figuri de oameni însoțiți cu demonul sau demonizați au apărut mereu în epocile de credință obscurantistă. Numărul lor s-a înmulțit în evul mediu. Vom aminti dintre aceștia pe Merlin, vrăjitorul din romanele ciclului breton, sau pe Robert Dracul (Robert le Diable) dintr-o povestire din secolul al XVIII-lea, a cărui legendă a readus-o în actualitatea literară, acum un secol și mai bine, textul lui Scribe și muzica de operă a lui Meyerbeer. Au trecut apoi în evul mediu drept vrăjitori, aliați cu dracul, papii Silvestru al II-lea și Paul al II-lea, ca și filozoful scolastic Albertus Magnus sau chiar Roger Bacon. Resentimentul popular, neluminat încă de rațiune, atribuia deci unei alianțe demonice originea puterii care-i uimea pe contemporani sau care-i făcea să sufere.

★

Chiar într-o epocă bogată prin atîtea progrese ale rațiunii, cum a fost aceea a Renașterii și a Reformei, credințele superstițioase, de felul celor de mai sus, nu

dispăruseră cu totul. Existau încă vrăjitori în secolul al XVI-lea german și credința în demoni era atît de răspîndită, încă nici Martin Luther, inițiatorul Reformei, nu era liber de ea. Chiar învățați ai vremii, ca Paracelsus și Agrippa von Nettesheim, practicau magia și susțineau că datoresc acesteia succesele lor ca medici. În această atmosferă se constituie legenda lui Faust, consemnată în mai multe cărți poporane. Deși nu se poate stabili o legătură directă între autorii cărților poporane despre Faust și vechile legende ale lui Simon, Cyprian și Theophilus, se poate totuși spune că aceștia sînt precursorii lui Faust. În circulația mondială a motivelor literare — un fenomen de care știința folclorului trebuie să țină seama — motivul rebeliunii și acel al dobîndirii cunoașterii și puterii pe alte căi decît cele naturale este dintre cele mai vechi și a revenit în toate epocile de obscurantism și superstiție. Legenda lui Faust se situează pe linia de dezvoltare a acestui motiv. Pe de altă parte, prin efectul acelor contaminări, de asemeni recunoscute și descrise adeseori de știința folclorului, amănunte ale fabulației aparținînd vechilor legende, transmise prin tradiție orală seculară, au putut apărea în legenda mai nouă a doctorului Faust. Dar, pentru a ne explica modul în care s-a format această legendă, trebuie să ținem seama, în primul rînd, de amintirile contemporanilor care l-au văzut pe Faust în carne și oase, căci eroul cărților poporane și al tragediei lui Goethe corespunde unei personalități istorice ; el a trăit cu adevărat în Germania, la sfîrșitul secolului al XV-lea și primele decenii ale veacului al XVI-lea, între 1480 și 1540. Se crede chiar că se poate preciza locul nașterii lui la Knittlingen (în Saxonia) și al morții, la Staufen în Breisgau. Un cercetător german, Alexander Tille, a publicat în 1900 un volum forte, cuprinzînd toate izvoarele memorialistice și legendare ale mitului faustic, *Die Faustsplitter in der Literatur des sechzenten bis achtzenten Jahrhundert nach den ältesten Büchern herausgegeben* von Alexander Tille, Berlin, 1900 *(Motivul faustic în literatura secolelor șaisprezece-optsprezece, după cele mai vechi izvoare,* de

Alexander Tille, Berlin, 1900). Cercetătorii care au dorit să explice geneza legendei faustice au găsit în această vastă publicație a izvoarelor aproape tot ce era necesar lucrării lor.

Unul dintre aceștia, Kuno Fischer, autorul unuia din cele mai cunoscute comentarii faustice (*Goethes Faust*, 4 vol., 1902), a stabilit patru centre prin care s-au transmis știrile despre doctorul Faust, vrăjitorul atît de uimitor pentru toți contemporanii lui. Unul dintre aceste centre este chiar Wittenberg, capitala Reformei. Astfel, într-un catalog al Universității din Wittenberg este trecut, sub data de 18 ianuarie 1518, numele unui Johannes Faust (din Mühlberg). Melanchton, unul din capii Reformei, pare să-l fi cunoscut, căci povestirea lui, transmisă de Johannes Manlius (Mennel), autorul unei culegeri de anecdote, *Locorum communium collectanea*, 1562, vorbește despre un aventurier, Johannes Faust, care apare la un moment dat în Wittenberg și se laudă cu unele isprăvi vrăjitorești, de pildă cu aceea de a fi determinat victoria trupelor imperiale în Italia sau de a fi zburat la Veneția și de a se fi prăbușit apoi. Din acest izvor se inspiră și alte povestiri ulterioare pînă la începutul secolului al XVII-lea. Alt centru al difuzării știrilor despre Faust îl constituie localitățile Rinului de sus. Printre acestea, este semnalat la Basel, unde Johannes Gast pare a fi prînzit cu el, după cum povestește în *Sermones convivales*, 1548. Oaspetele dăduse bucătarului să-i prepare niște păsări ciudate și se așezase la masă cu un cîine, care la un moment dat a luat figură omenească. Povestirea lui Gast conține deci și elemente legendare și nu poate fi considerată ca un pur izvor memorialistic. Elemente legendare conține și tradiția din Lipsca, unde în renumita „pivniță Auerbach", păstrată pînă în zilele noastre, se văd două picturi, datate din 1525, care îl reprezintă pe Faust, petrecînd cu studenții și călărind pe un butoi de vin, precum și versurile care însoțesc tabloul :

Doktor Faust zu dieser Frist
Aus Auerbachs Keller geritten ist
Auf einem Fass mit Wein geschwind,

Welches gesehen viel Mutterkind.
Solches durch seine subtile Kraft gethan
Und des Teufels Lohn empfangen davon.

(Doctor Faust în această vreme
A călărit ieșind din pivnița Auerbach
Pe un butoi plin cu vin,
Faptă văzută de mulți inși.
A făcut aceasta prin forța lui subtilă
Și a binemeritat de la dracu.)

După cum s-a putut stabili, cîrciuma Auerbach a fost clădită însă în 1530, așa încît datarea din 1525 s-a făcut ulterior, de către un pictor care figura o legendă și — mai este nevoie s-o spunem ? — nu de cineva care asistase la eveniment. Mai vrednice de crezare sînt deci știrile provenind din Erfurt și Würzburg. În primul din aceste două orașe l-a văzut, în septembrie 1513, umanistul Conradus Mutianus (Mudt), care, într-o scrisoare către Henrich Urbanus, vorbește cu dispreț despre aventurierul lăudăros întîlnit într-o cîrciumă, vrednic să fie pedepsit, desigur pentru absurdele superstiții răspîndite în popor. Cu aceeași mînie vorbește clericul Johannes Trithemius (Tritheim) din Würzburg într-una din scrisorile, adunate în *Epistolae familiares*, 1507, adresate matematicianului Virdung, care întrebase de un vrăjitor expert în multe științe, așteptat cu nerăbdare să apară în Hasfurt. Trithemius povestește cum, cu un an mai înainte, pe cînd trecea prin Gelnhausen, i se vorbise de un vrăjitor, prezent atunci în localitate. Acesta auzind însă că Trithemius dorește să-l vadă, se grăbise să dispară. Clericul nu putu afla decît că vrăjitorul se lăuda a cunoaște atît de bine operele lui Platon și Aristotel, încît, dacă acestea ar fi dispărut, el le-ar fi putut reconstitui în întregime. La Würzburg se lăudase că poate să săvîrșească toate minunile lui Isus, că este cel mai desăvîrșit dintre alchimiști și că poate satisface orice dorință omenească. Trithemius văzuse și un fel de carte de vizită a vrăjitorului, cu următorul cuprins : *Magister Georgius Sabellicus, Faustus junior, fons necromanti-*

corum, astrologus, magus secundus, chiromanticus, aeromanticus, pyromanticus, in hydra arte secundus. Acest document — care zugrăvește bine personajul : un impostor — are nevoie de unele explicații, încercate de istoricii literari. Nu vom insista, în această rapidă schiță, asupra lor. Ne interesează mai degrabă concluzia scrisorii lui Trithemius : „Aceasta este — scrie el — ceea ce îți pot spune cu deplină siguranță despre omul pe care îl aștepți cu atîta curiozitate : nu vei găsi în el un filozof, ci pe un nebun vanitos și insolent. Acest palavragiu și înșelător ar trebui să primească o pedeapsă corporală pentru a face să înceteze odată lăudăroșeniile lui criminale și dușmane bisericii.“ Deși calitatea morală a personajului nu putea provoca îndoieli, epoca era în unele privințe atît de înapoiată, încît, în 1546, eruditul Joachim Camerarius îl întreba pe consilierul Daniel Stiber din Würzberg ce gîndește Faust despre situația politică la începutul războiului dintre Carol al V-lea și Francisc I al Franței. Tot astfel, Philipp von Hutten plecînd spre Venezuela pentru a căuta aur, îi cere lui Faust o consultație relativă la succesul probabil al expediției lui și, într-o scrisoare din 1540, confirmă fratelui său adevărul prezicerilor lui Faust.

★

Am citat, folosind rezultatele cercetărilor mai vechi, numai cîteva din izvoarele contemporane cu Faust ; destul totuși pentru a vedea cu ce trăsături a fost transmisă figura acestuia cărților poporane care încep să apară încă de la sfîrșitul veacului al XVI-lea. Cea dintîi dintre acestea, publicată în 1587 la Frankfurt pe Main, este o tipăritură a librarului Johann Spiess. Lungul ei titlu ne asigură că scrierea a fost alcătuită pentru a servi ca exemplu teribil tuturor orgolioșilor și ambițioșilor abătuți de la dreapta credință. Cartea a avut mai multe ediții, a fost prelucrată în versuri și tradusă în limbile olandeză, engleză și franceză. În 1593 i-a urmat o a doua parte, atribuită unui Christoph Wagner. Publicația aceasta alcătuiește materialul brut al poemului lui Goethe. Johann Faust ne este înfățișat ca un fiu de

țăran din Roda, lîngă Weimar, trimis pentru învățătură înaltă la Wittenberg. Cum avea „ o minte capabilă să învețe iute, cu aptitudini și înclinări pentru studii“, devine doctor în teologie. Împrietenindu-se cu tot soiul de oameni, uită scripturile și pornește la Cracovia pentru a studia magia. Este indicată pasiunea cunoașterii, foarte puternică în sufletul lui Faust : „A dobîndit aripi de vultur și a vrut să cerceteze toate temeiurile cerului și ale pămîntului“. Înapoiat la Wittenberg, el invocă pe diavol, pe Mephostophiles, care-i apare îmbrăcat ca un călugăr : accent anticatolic, caracteristic pentru epoca Reformei, în care ne găsim. Faust încheie un pact cu Mephostophiles pe o durată de douăzeci și patru de ani, prin care cel dintîi se leagă să abjure credința și să-și cedeze sufletul, iar cel de-al doilea să-i ofere lui Faust toate puterile spiritului și împlinirea tuturor dorințelor sale. Autorul cărții poporane este conștient că ne aflăm în fața unui caz de rebeliune titanică. „Această lepădare de credință nu este altceva decît trufie, deznădejde, blestem și lipsă de măsură, ca aceea a uriașilor despre care au povestit poeții : cum au îngrămădit munți unul peste altul și au pornit război împotriva Domnului, sau ca a îngerului rău care s-a opus Domnului și a fost prăvălit din pricina răutății și a trufiei lui. Deci cine vrea să se înalțe prea sus, acela se prăbușește adînc.“ Totuși trufia lui Faust este mai mult intelectuală. Ca om al Renașterii, pasiunea cunoașterii este puternică în sufletul lui Faust. În momentul semnării pactului, el spune : „Mi-am propus să cercetez elementele și deoarece, după darurile care mi-au fost hărăzite de sus, n-am găsit în mintea mea îndemînarea trebuincioasă și nici n-am putut-o învăța de la oameni, am ales și m-am dat în puterea spiritului infernal pentru ca acesta să-mi vestească și să mă instruiască în știința dorită“. Opt ani rămîne Faust la Wittenberg, în tovărășia lui Wagner, discipolul lui, și a lui Mephostophiles, care îi împlinește toate dorințele și-l face să audă o muzică minunată ori de cîte ori îl încearcă vreo remușcare. Faust dorește să se căsătorească, dar diavolul îi refuză căsătoria, făgăduindu-i însă alte și cele mai frumoase

femei, „așa încît inima îi tremură de bucurie". În convorbirile sale cu Mephostophiles, Faust află tainele în legătură cu cerul și iadul și despre căderea lui Lucifer. În soarta acestuia, Faust cunoaște pe a sa și plînsul căinței îl podidește. Află apoi secretele despre originea și rînduirea lumii, despre mersul planetelor, despre chipul cum se produc anotimpurile, despre însușirile elementelor. Știința cosmologică a lui Mephostophiles este însă aceea a antichității, a sferelor cerești ; noile descoperiri ale lui Copernic nu o îmbogățiseră cu nimic. Prin toate aceste învățături, Faust devine totuși un mare matematician, capabil să prezică fenomenele astronomice și meteorologice și să calculeze datele calendaristice. Atunci începe călătoria lui Faust, sub conducerea lui Mephostophiles. La Roma, eroul admiră strălucirea palatului papal și rămîne trei zile și trei nopți acolo, făcîndu-i papei tot felul de farse „spre înveselirea poporului luteran", după cum observă unul dintre comentatori. La Constantinopol, cei doi călători se înfățișează sultanului, Mephostophiles îmbrăcînd, în această împrejurare, costumul și podoabele papei. Ajung astfel la curtea împăratului (Carol al V-lea). Împăratul dorește să vadă un alt stăpînitor al lumii deopotrivă cu el și Mephostophiles îl vrăjește pe Alexandru cel Mare și pe soția lui. Înainte de a părăsi curtea împăratului, Mephostophiles săvîrșește o farsă, făcînd să-i crească unui curtean, care dormea, o pereche de coarne. Ajung astfel la curtea contelui de Anhalt, căruia i se înalță, prin vrăjitorie, un castel pe o înălțime din preajmă. O grădină feerică răsare în jurul castelului, asemănătoare aceleia pe care, după legendă, Albertus Magnus o făcuse să apară la Colonia cu prilejul unei vizite regale. Focuri de artificii țîșnesc din toate părțile. Butuci de viță, încărcați cu struguri, cresc dintr-o masă. Dacă autorul cărții poporane alege aceste etape ale călătoriei lui Faust și Mephostophiles, unde vrăjitoriile lor se execută cu umor împotriva gazdelor, împrejurarea provine din resentimentele luteranului, pentru care papa era un adevărat anticrist, sultanul, un dușman al creștinătății, împăratul Carol al V-lea, conducătorul detestat al Contrareformei, iar contele de Anhalt, un calvinist, era la

fel de rău văzut în cercurile luterane. Călătoria durase șaisprezece ani. Faust și Mephostophiles se înapoiază la Wittenberg. Un bătrîn și evlavios medic încearcă să-l aducă în drumul drept pe eroul rătăcit, dar intervine Mephostophiles care obține o întărire a pactului. La un banchet studențesc, unul dintre studenți își exprimă dorința s-o vadă pe Elena, și aceasta, prin vrăjitoriile lui Faust, apare în adevăr. Studenții sînt covîrșiți de farmecul iubirii, dar într-una din nopțile următoare, Elena apare încă o dată, de data aceasta numai lui Faust. Din însoțirea lor se naște un copil minunat, Justus Faustus, care în curînd va dispărea împreună cu mama sa. Faust îmbătrînise acum. Nu mai avea de trăit decît o lună ; remușcarea îl cuprinde și, plin de durerea crimelor sale, își ia rămas bun de la prieteni și de la discipoli. Elementele naturii par a fi intrat în răscoală și, printre fulgere și tunete, Faust coboară în iad.

După cartea poporană din 1587—1590, urmează alte versiuni, a lui Widman, la Hamburg în 1599, a lui Pfitzer, un medic din Nürnberg, în 1674, cu ediții succesive pînă în 1726. O ultimă prelucrare apare sub pseudonimul „ein *christlich Mainender*" (un creștin), la Frankfurt și Lipsca, în 1725. Aceasta este versiunea pe care a cunoscut-o Goethe încă din copilăria lui, după cum ne informează scriitorul în *Poezie și adevăr*. În 1802, adică într-un moment înaintat al redactării poemului, Goethe împrumută de la biblioteca din Weimar povestirea lui Pfitzer pe care o ține mai multe luni la sine. Versiunea lui Pfitzer conține episodul iubirii lui Faust pentru o frumoasă fată din popor, care îi rezistă. Dealtfel, fiecare dintre prelucrările succesive ale legendei primitive posedă caracteristicile ei tematice, fără ca semnificația adîncă a povestirii să se schimbe. În legătură cu această semnificație se va produce însă fapta creatoare a lui Goethe. Pînă a ajunge s-o precizăm, este necesar să stabilim cîteva din etapele cele mai de seamă ale dezvoltării legendei în creația cultă și scenică.

*

O traducere engleză a cărții faustice poporane, publicată la Frankfurt, apare în 1592. Această traducere

este probabil izvorul tragediei lui Christopher Marlowe (1564—1593), *Tragical history of life and death of doctor Faustus (Istoria tragică a vieții și morții doctorului Faustus)*, reprezentată în 1594 și publicată cu unele interpolații în 1604, adică după moartea autorului. Christopher Marlowe este unul din cei mai înzestrați contemporani ai lui Shakespeare și acela care-l amintește mai de aproape prin patosul lui tragic. În scurta lui carieră, întovărășită de o reputație de ateism care l-ar fi putut duce la rug și sfîrșită printr-o moarte violentă, Marlowe a dotat scena engleză cu mai multe caractere titanice: a lui Tamerlan, cuceritorul mongol, a ducelui de Guise, exterminatorul hughenoților în noaptea de pomină a Sfîntului Bartolomeu, a lui Faust, vrăjitorul german. Titanismul lui Marlowe este o expresie a epocii reginei Elisabeta, cînd aventurierii englezi străbat mările și continentele îndepărtate, supunîndu-le cu violență exploatării lor. Fără a avea o legătură directă cu aceste împrejurări, Faust, ca și ceilalți titani ai lui Marlowe, reprezintă un caracter admirat în vremea lui, prin îndrăzneala și intensitatea pasiunilor. Mersul acțiunii în tragedia lui Marlowe amintește, pînă la un punct, pe acel al cărții poporane germane. La început, Faust este prezentat ca un savant dezgustat de știința vremii și care cere lumini și putere nouă magiei. Monologul inițial amintește pe acel al eroului lui Goethe, deși acesta pare a nu fi luat cunoștință de tragedia lui Marlowe. Este invocat Mefistofel, care îi propune un pact pentru o durată de douăzeci și patru de ani. În zadar o voce internă îl îndeamnă: „Întoarce-te către Domnul“, răspunsul lui Faust este al trufiei: „Nu! Domnul nu te iubește, Domnul tău este propria-ți voință!“ Mefistofel îi dăruiește o carte, ale cărei semne au proprietatea să-l înzestreze cu putere asupra aurului, a elementelor și a demonilor. Într-o călătorie prin lumea largă, titanul lui Marlowe, ca și eroul cărții poporane, ajunge la Roma, unde se amestecă în conflictul dintre papă și antipapă, făcîndu-i farse unuia din ei. În fața împăratului, îi vrăjește pe Alexandru și pe Darius. La un banchet studențesc o face să apară pe Elena. Un bătrîn încearcă să-l aducă la dreapta credință. Mefistofel intervine pentru a întări din nou pactul. Elena i se arată încă o dată lui Faust și un farmec nespus îl covîrșește: „Îmi dai cu sărutarea ta eternitatea“. Cînd ceasul din urmă îl ajunge, Faust vrea să oprească timpul în loc, să se ascundă sub dealuri și munți, să coboare în adîncimile pămîntului, să se învăluiască în nori, să se piardă în ocean, să emigreze cu sufletul, după credința metempsihozei, în trupul unui animal. Dorințe zadarnice! Orologiul bate ceasul ineluctabil. Faust este pierdut; iadul îl înghite. Corul intonează:

Mlădița creșterii menită s-a răpus,
Și laurii lui Apolon pe fruntea
Cea înțeleaptă-i pîrjolește focul.
Pierdut e Faust. Cugetați căderea-i
Ce ne învață, oameni inscusiți:
Să nu rîvniți la cele ce-s oprite.
Pe cel adînc îl duce adîncimea
Să creadă că mai mult e-n stare-a face
Decît ce e îngăduit de Domnul.

Tragedia lui Marlowe, ca și cartea poporană germană, vrea să aibă deci un sens moralizator. Și cu toate că poetul englez, ca om al Renașterii, arată simpatie titanului ahtiat de cunoaștere, el face totuși o concesiune eticii religioase a vremii, menind pe eroul său pierderii și damnațiunii. Între *Faust* al lui Marlowe și cel al lui Goethe trec două sute de ani. Motivul faustic s-a transmis în vremea aceasta prin menținerea lui pe scenă. Actori englezi duc legenda în Anglia și o readuc în Germania, în versiunea lui Marlowe, pe la începutul secolului al XVII-lea. O reprezentație a tragediei lui Marlowe este semnalată la Dresda, în 1662. Trupele germane de actori rătăcitori o introduc în repertoriul lor și o reprezintă în tot decursul secolului al XVII-lea și al XVIII-lea. Reprezentația are loc și la Frankfurt în 1741 și 1742, cînd Goethe nu se născuse, și în 1767, cînd era student la Lipsca. Este sigur însă că Goethe a asistat, după înapoierea de la Frankfurt, la o reprezentație a tragediei lui Faust pe scena teatrului de păpuși, pentru care se alcătuise o nouă versiune, adeseori înfățișată în diferite centre culturale ale Germaniei.

Tema faustică a ispitit pe mai mulți scriitori ai secolului al XVIII-lea, dar este sigur că acel care a supus-o unei evoluții hotărîtoare și i-a dat o semnificație cu totul deosebită de aceea a cărților poporane și a lui Marlowe a fost Lessing, unul din cei mai de seamă îndrumători ai literaturii germane în epoca luminilor. Rolul epocal al lui Lessing în istoria literaturii germane este, printre altele, acela de a o fi eliberat de influența clasicismului francez, ca expresie a absolutismului, într-o vreme în care alți scriitori, în frunte cu Gottsched, îl susțineau teoretic și îl propuneau ca exemplu. Într-unul din articolele sale de critică literară, în a 17-a scrisoare asupra literaturii *(Literaturbriefe)*, din 1759, el opune influenței franceze pe aceea engleză a lui Shakespeare, mai apropiată de spiritul german, după cum o dovedește legenda lui Faust, o adevărată temă shakespeariană. Scriitorul amintește propria lui încercare de a dramatiza această temă. Lessing s-a dedicat acestei lucrări în două răstimpuri ale carierei sale, în 1758 și în 1767—68. Manuscrisele definitive s-au pierdut însă, și cercetătorul actual nu mai are la dispoziție decît cîteva fragmente postume, suficiente totuși pentru a aprecia inovația lui Lessing în istoria seculară a motivului. Trecînd peste amănuntele chipului în care acțiunea se dezvoltă, trebuie să constatăm că, față de toți predecesorii lui, Lessing este cel dintîi care nu mai menește pe Faust damnațiunii, ci mîntuirii. În ultima clipă a vieții lui Faust, diavolul strigă : „Este al meu !" dar o voce cerească răspunde : „Nu triumfa ! N-ai învins umanitatea și știința : divinitatea n-a dăruit omului cel mai nobil dintre instinctele sale pentru a-l face nenorocit în eternitate !" Faust este deci mîntuit pentru că, în toate rătăcirile și greșelile sale, a dat urmare înclinației și pasiunii de a cunoaște. Pentru a găsi această nouă soluție vechii legende, a trebuit ca puterea eticii religioase să slăbească, odată cu ascensiunea burgheziei raționaliste a vremii. *Faust* al lui Lessing este deci unul din roadele iluminismului german și temelia pe care Goethe va clădi, adîncind însă mai departe semnificația vechii legende și punînd-o de acord cu unele din aspirațiile capitale ale omenirii, actuale și astăzi.

*

Faust de Goethe este rezultatul uneia din cele mai lungi elaborații pe care le cunoaște istoria literară. Începută în anii primei tinereți, opera a fost terminată cu cîteva luni înainte de moartea autorului, în 1832, cînd a fost publicată și a doua ei parte. Goethe indică drept an al începutului lungii compuneri al douăzecilea al vieții sale, deci anul 1769. Era pe atunci student la Lipsca. Tînărul care citise, încă de pe cînd era copil, versiunea din 1728 a cărții poporane faustice, se gîndește să-i folosească teama într-un poem dramatic. Uneori întîrzie în cîrciuma Auerbach, după cum mărturisește într-o scrisoare din 1767, către prietenul său Behrisch. Cînd se înapoiază la Frankfurt, cade sub înrîurirea domnișoarei von Klettenberg, o pietistă, și împreună studiază cărți de alchimie, își formează un laborator prevăzut cu toate aparatele și uneltele necesare unui alchimist și încearcă să producă *liquor silicum*, licoarea capabilă să transforme toate metalele în aur. Citește pe medicii și magicienii Renașterii germane, pe Paracelsus și pe Agrippa von Nettesheim. Cînd ajunge la Strassburg, unde pornise pentru continuarea studiilor, face descoperirea evului mediu germanic în marea catedrală a orașului. Aici se produce întîlnirea hotărîtoare cu Herder, care-i aduce revelația poeziei Orientului, a lui Homer, Ossian și Shakespeare, dar mai cu seamă a poeziei populare și a vechilor legende. Din lumea acestora se ridică figura lui Goetz von Berlichingen și din nou a lui Faust. Este vremea așa-zisei *Sturm und Drangperiode*, epocă în care literatura germană dobîndește o nouă conștiință a specificității ei naționale și întreține cultul originalității și al titanilor. Din această vreme datează poemele realizate parțial, un *Mahomet*, un *Prometeu*, un *Ahasverus*. Ideea de a compune un *Faust* este rodul aceleiași epoci. Au avut-o și alți tineri scriitori ai vremii, prieteni de-ai lui Goethe, un Lenz, un Klinger, un Müller.

Goethe se consacră marelui său poem în anii 1773—1775. Se încheagă atunci prima versiune a lui *Faust*, așa-zisul *Urfaust*, pierdut în manuscrisul lui ori-

ginal și regăsit, într-o copie străină, abia în 1887, de Erich Schmidt, care-l publică. După mai bine de doisprezece ani, opera este reluată, modificată în forma ei și îmbogățită, în timpul călătoriei în Italia, cu scene noi. Astfel se formează în 1788—1790 așa-zisul *Fragment* apărut în al șaptelea volum al *Operelor* publicate de editorul Göschen. Între 1797 și 1801, după ce compusese romanul *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, poetul își îmbogățește opera cu *Dedicație, Prologul în teatru, Prologul în cer*, al doilea monolog al lui Faust, scena plimbării pînă la apariția lui Mefistofel și alte episoade mai mici. După 1804, cînd librarul Cotta îi cere o nouă ediție a operelor sale, poetul își revede și completează manuscrisul și astfel, în 1808, poate să apară prima parte a tragediei în al optelea volum al *Operelor* publicate de Cotta. A doua parte a poemului, schițată încă din 1797, trecută în forma unui început de realizare în 1799, este apoi părăsită și, după o lungă epocă în care poetul se consacră multor alte lucrări, este reluată și dusă la sfîrșit în 1825—1832. Se poate spune că Goethe a meditat și a realizat poemul *Faust*, opera capitală a vieții lui, de-a lungul întregii sale existențe literare. Această operă va conține deci rodul tuturor experiențelor sale ca om și artist și o icoană a întregii dezvoltări a societății moderne, în epoca în care s-au succedat Revoluția franceză, campaniile napoleoniene, dezvoltarea tehnicii și revoluția industrială, apariția socialismului utopic. Poemul lui Goethe nu se referă direct la aceste evenimente, dar linia lor de dezvoltare a fost decisivă pentru formarea concepției poetului, așa cum rezultă din soluția dată vechiului motiv folcloric.

*

După o dedicație lirică, adresată martorilor trecuți ai vieții poetului și după „prologul în teatru", în care publicul este prevenit că nu se găsește în fața unei piese în sensul concepției teatrale a vremii, drama propriu-zisă începe cu „prologul în cer". Cerul e reprezentat în sensul credințelor medievale. Dumnezeu e înconjurat de îngeri, care proslăvesc frumusețea creației. Mefistofel își rîde de osteneala și agitația zadarnică a oamenilor.

Dumnezeu a autorizat prezența diavolului, a spiritului negației, pe lîngă oameni, ca un stimulent al acțiunii lor. Încrezător în năzuința spre adevăr, sădită în fiecare suflet omenesc, se angajează o prinsoare între creator și spiritul negației, menită să dovedească noblețea aspirației fundamentale a omului în ciuda ispitelor care-l pot încerca. Este ales Faust ca obiect al prinsorii. Tragedia lui Faust va fi deci realizarea pe pămînt, în condițiile unei existențe omenești, a unei prinsori făcute în cer.

Faust este un învățat bătrîn. Știința vremii nu i-a adus decît dezamăgiri. Magia îi va deschide poate drumul către cunoașterea secretelor lumii. Faust nu dorește însă numai cunoașterea, dar și cea mai largă îmbrățișare a întregii naturi și vieți. Aspirațiile învățatului se completează cu acele ale omului, într-un elan spre universalitate, caracteristic pentru spiritul Renașterii pe care eroul îl reprezintă. Este invocat deci spiritul pămîntului, dar în fața teribilei lui arătări, semeția lui Faust se prăbușește, ca un semn că nu prin practici magice și dintr-o dată, ci prin extinderea succesivă a experienței i se pot destăinui omului sensurile și bucuriile cele mai înalte ale naturii și vieții. În contrast cu Faust apare școlarul lui, Wagner, tipul învățatului mediocru, care nu cunoaște pasiunea nimicitoare a maestrului său. Deznădejdea lui Faust este atît de adîncă, încît se pregătește să-și pună capăt vieții, cînd clopotele Învierii opresc mîna sinucigașului. O plimbare, în tovărășia lui Wagner, printre oamenii simpli, bucuroși de zilele de sărbătoare, așterne o alinare peste zbuciumul lui. Înapoiat în camera de studiu, un cîine se strecoară alături de el. Este Mefistofel. Urmează scena pactului, întreruptă de apariția unui tînăr discipol, a cărui figură repetă, pe plan umoristic, îndoita aspirație a lui Faust către cunoaștere și viață. Pactul prevedea luarea în stăpînire a sufletului lui Faust de către Mefistofel în momentul în care acesta îi va procura eroului o fericire atît de mare, încît clipa va fi rugată să se oprească. Îi sînt oferite mai întîi lui Faust josnicele plăceri ale beției în pivnița Auerbach; dar eroul privește cu repulsie către ele. Întinerit în bucătăria vrăjitoarelor, iubirea i se înfățișează lui Faust în arătarea grațioasă și inocentă

a Margaretei. Dar pentru că în dragostea care se naște între ei se afirmă o aspirație mai înaltă a sufletului, Mefistofel o retează, făcînd din Faust ucigașul fratelui Margaretei, a lui Valentin. Refugiați la vrăjitoare, în noaptea Sfintei Valpurgia, eroul se lasă stăpînit de voluptate, pînă în pragul împlinirii pactului încheiat. Dar cînd imaginea Margaretei i se arată din nou, erotismul lui e învins. El aleargă să-și ajute iubita acuzată de crima de pruncucidere, dar o găsește în închisoare, trăindu-și ultimele clipe, cu mintea rătăcită. Experiența plăcerii n-a învins sufletul lui Faust. Dimpotrivă. În natura lui fecundă, noi aspirații și doruri au luat naștere.

Faust a fugit departe de locul în care a luat sfîrșit tragedia Margaretei. Este cufundat într-un somn adînc și regenerator. Spiritele îl mîngîie. Ariel îi cîntă. Cînd se trezește, splendoarea creației aprinde din nou în el dorința de viață, noi năzuințe. Se găsea în apropiere curtea împăratului, indicat fără o altă determinare, dar destul de expresiv pentru a recunoaște pe aceea a unui suveran absolutist, lacom de plăcere, înconjurat de bufoni, incapabil să răspundă gravelor probleme ale statului asaltat de o criză financiară. Este ca un ecou întîrziat al dificultăților în care s-a zbătut Franța în epoca minorității lui Ludovic al XV-lea și a regenței. Ca un alt Law, Mefistofel se propune să găsească mijloacele de a birui greaua încercare a statului. Împăratul dorește s-o vadă pe Elena, regina Spartei, cea mai frumoasă femeie care a trăit vreodată. Faust descinde în regiunea „mumelor", acolo unde se găsesc tiparele eterne ale realității, pentru a o aduce pe Elena. Dar ceea ce obține Faust nu este decît reflexul Elenei. Sufletul lui se încinge însă de dorința posesiunii aceleia care întrupa armonia perfectă dintre spirit și materie a lumii grecești. Încercînd s-o cuprindă, reflexul inconsistent al Elenei se risipește. Faust își pierde cunoștința și Mefistofel îl readuce în vechea lui cameră de lucru. Găsește aici pe Wagner, devenit un reputat savant, care, prin procedeele alchimiei și ajutat de Mefistofel, creează într-o fiolă o ființă vie, un om de mici dimensiuni, un *homunculus* (așa cum i se atribuise altădată și lui Paracelsus). Homunculus deține o știință întinsă și el este acela care arată că dorul îl

va ucide pe Faust dacă acesta nu va fi îndrumat către însoțirea cu Elena. Eroul este deci transportat vrăjitorește în Grecia, unde demonii antichității s-au adunat pe pajiștea Tesaliei, într-o nouă noapte valpurgică. Faust se trezește la atingerea pămîntului binecuvîntat al Greciei. Mefistofel a luat hidoasa înfățișare a lui Phorkias. Homuculus dorește să dobîndească existență în lumea exterioară. Dar înțeleptul Thales îl previne că viața nu poate lua forme statornice decît dezvoltîndu-se succesiv din elementul primar, din apa mării, unde au apărut mai întîi germenii vieții. Ideile transformismului, exprimate și în scrierile naturalistice ale poetului, inspiră acest pasaj al poemului său. Cînd se arată frumoasa Galateea, întruparea splendorii corporale, fiola lui Homuncus se sparge de carul ei și creația artificială a lui Faust se risipește în mare. Dar Faust o caută mereu pe Elena, întreabă de ea pe Sfinx, pe înțeleptul centaur Chiron, pe Manto, fiica lui Esculap, care-l conduce în imperiul umbrelor, pentru a o răpi de acolo, ca altădată Orfeu pe Euridice. Elena apare la Sparta, în așteptarea soțului ei, a lui Menelau, care trebuia să vie de la Troia. Dar cum Phorkias înspăimîntă pe Elena și pe însoțitoarele ei cu amenințarea că Menelau se pregătește să le ucidă, oferindu-le ca jertfă zeilor, Elena se refugiază la Faust, care îi este prezentat ca un stăpînitor din nord, unde regina greacă ar putea găsi liniște și siguranță. Atunci se produce însoțirea lui Faust cu Elena, din care ia naștere un copil minunat, Euphorion, menit morții timpurii. Prin unirea cu Elena, Faust a ajuns la punctul cel mai înalt al înnobilirii firii sale. Dar idila antică a iubirii cu Elena se sfîrșește tragic cînd Euphorion, prăbușindu-se în zborul lui, ca un alt Ikar, Elena dispare în același moment.

Veșmintele Elenei, transformate în nori, îl transportă pe Faust, în zbor, pe o înălțime de munte în Germania. El nu vrea să devină un stăpînitor de țară, în stare să-și satisfacă orice dorință, cum îi propune Mefistofel. Nu aspiră nici către glorie, ci către fapte. În zare se lămurește un ținut mereu inundat de apele mării, Faust dorește să-l răpească furiei elementelor. Împăratul, pe care Faust și Mefistofel îl ajută să-l învingă pe contra-îm-

ratul (*Gegenkaiser*), pornit cu armele împotriva lui, le dă, ca feud, țărmul inundabil al mării. Faust a găsit acum un teren propice pentru setea lui de acțiune, pentru năzuința lui neostenită. A ajuns acum moșneag centenar. Din vechea paragină a creat, prin munca îndîrjită a multor mii de oameni, o țară înfloritoare. La capătul unui canal construit pe locul mlaștinilor de altădată, se înalță palatul lui. Dar zarea îi este închisă de o colină pe care se găsește bordeiul bunilor bătrîni Philemon și Baucis (figuri și nume împrumutate *Metamorfozelor* lui Ovidiu). Îi poruncește deci lui Mefistofel să-i mute pe bătrîni. Dar Mefistofel dă foc casei și bătrînii își găsesc acolo moartea. O mîhnire adîncă îl apăsă pe Faust. Atunci îi apar patru arătări, patru femei bătrîne în veșminte cernite : Lipsa, Vina, Nevoia și Grija. Faust închide ușa, dar doamna Grijă îl urmează, strecurîndu-se pe gaura cheii ; este însoțitoarea oricărei activități omenești. Acum, cînd eroul a recunoscut că valoarea vieții stă în faptă, în acțiunea pusă în slujba oamenilor, teribila doamnă Grijă i se alătură din nou. Sub suflarea Grijii, bătrînul orbește. Din adîncimea nopții lui, el îndeamnă pe muncitori să-și sfîrșească mai repede lucrarea. În viziunea poporului activ, liber și fericit, care va trăi odată pe pămîntul smuls de el furiei valurilor, Faust rostește cuvîntul rezolutoriu al pactului încheiat altădată cu Mefistofel, gustă delectarea unei clipe supreme și cere clipei să se oprească. Bătrînul s-a prăbușit : lemurele îl așază în groapa pregătită mai dinainte. Dar fericirea n-a fost pentru Faust recompensarea unei posesiuni, ci a unei năzuințe menite să se continue în viitor. Mefistofel a pierdut prinsoarea. Sufletul lui Faust urcă în gloria cerească, printr-o lume de simboluri. Corul final proslăvește puterea îndurării, a „eternului feminin", a iubirii care l-a mîntuit pe Faust.

★

Dacă facem comparație între poemul lui Goethe, a cărui dezvoltare am schițat-o mai sus în liniile ei cele mai generale, și tema așa cum a fost primită din cărțile poporane și creația cultă anterioară, se impun mai multe constatări. Cu drept cuvînt putea spune Friedrich Engels, într-o scrisoare din 1839 către Friederich Gräber, că în timp ce „Faust al cărților poporane este un vrăjitor cu totul comun, Goethe a pus în el psihologia mai multor secole". Mai întîi, latura grotescă a personajului, destul de dezvoltată în cărțile poporane, dispare cu totul la Goethe. Faust este aici un caracter dintre cele mai nobile, animat nu numai de pasiunea cunoașterii, dar și de o năzuință atotcuprinzătoare, satisfăcută în cele din urmă prin acțiunea folositoare societății. Conștiința lui se îmbogățește treptat în cursul desfășurării acțiunii : concluziile lui morale se adună și sensul existenței omenești i se dezvăluie, nu prin instantaneitatea magiei, ci prin acumularea experiențelor. *Faust* este poemul experienței omenești.

Unei adînci transformări a fost supusă și figura lui Mefistofel. Diavolul nu mai este acum figura care concentrează în sine toate spaimele și repulsiile omului medieval. Nu mai avem de-a face aici cu figura subumană, cu gheare, coadă și coarne a lui Hyeronimus Bosch, ci cu un curtean în costumul spaniol al absolutismului, un personaj plin de experiență, cu o judecată sigură și clară, fără de iluzii, capabilă să pătrundă pînă la cele mai ascunse determinări egoiste ale acțiunilor omenești : umorul, iscusința și ingeniozitatea lui sînt neîntrecute. Prin gura lui Mefistofel, observă Engels odată (în articolul despre cartea lui Karl Grün asupra lui Goethe), poetul a revărsat „batjocura lui cea mai amară asupra societății germane a timpului său". În economia generală a piesei, Mefistofel este spiritul răului, întruparea negației, dar și forța din care se degajă îndrumarea bună și folositoare oamenilor. Dar în cadrul acestei esențe generale a personajului, Goethe l-a îmbogățit cu trăsăturile curteanului, așa cum le-au produs secolele feudalismului și ale absolutismului. Tocmai pentru că este reprezentantul vechilor clase conducătoare, Mefistofel nu poate înțelege elanul lui Faust, adică al omului creator, format în condițiile ascensiunii burgheze. Mefistofel crede că-l va putea cîștiga pe Faust, oferindu-i plăcerea și puterea, dar se înșală, deoarece îi lipsesc elementele de înțelegere și apreciere a omului consacrat creației sociale. Toate aceste trăsături ale caracterului

lui Mefistofel lipsesc din creația faustică anterioară. În general, toate figurile pe care Goethe le-a împrumutat tradiției legendare se înfățișează cu o abundență a notelor constitutive, cu o adîncire a semnificației lor tipice și cu o îmbogățire a individualizării lor, față de care toate creațiile trecutului pe aceleași teme apar sărace și schematice.

Episodul Elenei, prezent în cărțile poporane și la Marlowe, dobîndește de asemeni o altă semnificație la Goethe. Acest episod întrupează un moment de seamă în dezvoltarea societății germane la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și la începutul secolului următor. Era o vreme cînd, față de numeroasele contradicții și conflicte care se aglomerează în orînduirea socială a vremii, națiunile contemporane năzuiau către eliminarea acelor contradicții, către stabilirea unei noi unități, a unei noi împăcări a omului cu lumea și cu societatea. Pentru a obține o astfel de așezare și în urma unei lungi epoci de critică a vechilor instituții, în urma muncii de cultură a iluminismului, burghezia franceză săvîrșește revoluția ei. Pentru că burghezia germană n-atinsese încă același grad de dezvoltare, pentru că pozițiile feudalismului rămăseseră puternice în dreapta Rinului, existau scriitori care credeau că pot obține rîvnita unitate și împăcare a omului cu lumea și societatea, însușindu-și idealul de armonie al vechilor greci. Este vremea în care Winckelmann proslăvește idealul grec, aceea în care Goethe, Schiller, Hölderlin, Voss și atîți alții înstrunează o liră greacă pentru a cînta frumusețea senină a antichității sau pentru a o propune poporului german al timpului lor. Acești scriitori credeau că prin simpla înviere a idealului grec, societatea germană ar putea înlătura conflictele care o zbuciumau, că, prin armonie estetică, omul german ar putea dobîndi pierduta lui unitate cu lumea și natura. Este vremea în care Schiller propune educația estetică a omenirii. Însoțirea lui Faust cu Elena este simbolul aceleiași aspirații. De unde în cărțile poporane Elena este dorită de către Faust numai pentru frumusețea ei fără asemănare, Faust al lui Goethe aspiră către ea ca spre idealul armoniei perfecte. Dar, deși Faust s-a înnobilat prin unirea cu Elena, s-a înălțat cu o treaptă mai sus către înfrîngerea egoismului, către înțelegerea sensurilor altruiste ale vieții, Goethe a ținut să ne arate că singura însușire a idealurilor de armonie ale antichității nu este țelul la care se pot opri popoarele moderne. De aceea Euphorion, copilul născut din însoțirea lui cu Elena, sinteză a geniului nordic cu cel sudic, o figură care, după părerea comentatorilor, reproduce pe aceea atît de uimitoare pentru contemporani a lui Byron, se dovedește inapt să trăiască, și acțiunea poemului, drumul de viață al eroului continuă peste pragul acestei idile antice.

Început ca un poem dominat de figura unui rebel și a unui titan, *Faust* a continuat deci ca un poem neoumanistic, inspirat adică din antichitatea greacă, dar, prin desfășurarea mai departe a acțiunii lui, a depășit și acest stadiu, atît de semnificativ pentru un anumit moment al dezvoltării societății și culturii germane. Prin finalul său, poemul lui Goethe este reprezentativ pentru noile căi ale omenirii. Noile posibilități ale tehnicii, susținute de rezultatele științelor fizico-matematice, în mare progres de la Renaștere încoace, au deschis omenirii perspectivele nelimitate în direcția stăpînirii naturii și a înălțării condiției umane. Saint-Simon arătase că muncii moderne îi este rezervată conducerea societății viitorului. El exprimase astfel de idei încă de la începutul veacului al XIX-lea și ideile lui n-au rămas străine de Goethe, mare cititor al revistei *Le Globe*, organul saint-simoniștilor. Prin tehnica și munca modernă, planeta noastră putea lua o altă înfățișare, mai bine adaptată nevoilor omenești. Ideea transformării planetei prin noile mijloace ale tehnicii științifice l-a preocupat adînc pe Goethe. Există, în această privință, în convorbirile poetului cu Eckermann, la data de 21 februarie 1827, un pasaj de o însemnătate cu atît mai mare cu cît el provine din răstimpul în care Goethe lucra la partea finală a poemului său. „La Goethe, la masă, notează Eckerman. A vorbit mult și cu admirație despre Alexander von Humboldt, a cărui lucrare despre Cuba și Columbia a început să o citească și ale cărui vederi, în legătură cu proiectul străpungerii istmului Panama, par a avea pentru el un interes cu totul deosebit. Humbold — spunea

Goethe — a făcut, cu o mare cunoştinţă a lucrurilor, şi alte propuneri graţie cărora întrebuinţarea unora dintre curenţii aflători în golful Mexic ar produce rezultate mai folositoare. Acestea sînt însă rezervate viitorului. Sigur este însă că, dacă s-ar izbuti străpungerea de care s-a vorbit, s-ar obţine ca navele de orice mărime şi de orice încărcătură să poată trece din golful Mexic în Oceanul Pacific şi, odată cu aceasta, rezultate incalculabile pentru întreaga omenire civilizată şi necivilizată. Ni s-ar părea ciudat ca Statele Unite să lase să le scape din mîini o astfel de operă. Este de presupus că acest stat tînăr, a cărui tendinţă de expansiune spre vest este vizibilă, va lua în posesiune şi va popula peste treizeci sau patruzeci de ani şi întinsele regiuni de dincolo de Munţii Stîncoşi. Este de prevăzut apoi că pe întreaga coastă a Oceanului Pacific, unde natura a şi format cele mai largi şi sigure porturi, să apară treptat foarte importante oraşe comerciale în scopul schimbului dintre China, Indiile Orientale şi Statele Unite. Aş dori să văd toate acestea ; dar lucrul nu va fi cu putinţă în timpul vieţii mele. Aş dori însă ceva, şi anume un canal care să unească Dunărea cu Rinul. Dar această întreprindere este şi ea atît de uriaşă, încît mă îndoiesc de realizarea ei în actualele împrejurări ale Germaniei. În sfîrşit, aş mai vrea să văd un canal al Suezului. Mi-ar plăcea să fiu martor al acestor trei evenimente de dragul cărora ar fi vrednic de osteneală să mai trăiesc vreo cincizeci de ani."

Ideea transformării naturii a stăpînit deci cu putere spiritul lui Goethe în perioada bătrîneţii lui. În această idee culminează şi gîndirea, ca şi lungul drum al experienţei lui Faust. Suprema clipă a fericirii, proiectată dealtfel, în perspectivele viitorului, îi este adusă eroului lui Goethe de viziunea poporului trăind pe ţărmurile cucerite de el printr-o operă de transformare a naturii. Într-o astfel de operă se formează, după cum ne vesteşte Goethe, nu numai deprinderile de activitate ale unei societăţi, dar şi acea iubire a libertăţii şi a vieţii a căror preţ nu-l pot simţi cu adevărat decît aceia care trebuie să şi le apere în fiecare zi. Astfel, sensul suprem al vieţii devine pentru Faust creaţia, munca productivă

pusă în serviciul oamenilor şi executată de ei cu eroism. Faust îşi merită mîntuirea atunci cînd îşi lămureşte deplin această semnificaţie a vieţii.

Am arătat că i se datoreşte lui Lessing ideea mîntuirii lui Faust, în contrast cu damnaţiunea care-l atingea pe erou în toate prelucrările anterioare ale aceluiaşi motiv. Faust al lui Lessing era mîntuit pentru că, în ciuda rătăcirilor sale, se orientase totuşi după instinctul şi pasiunea cunoaşterii. Legenda lui Faust era valorificată deci de Lessing din unghiul iluminismului, adică al epocii de cultură pentru care valorile umane cele mai înalte decurgeau din raţiunea teoretică. Faust al lui Goethe este însă mîntuit pentru că descoperă, ca valoare supremă a vieţii, activitatea şi creaţia. Goethe valorifică legenda faustică din unghiul noii civilizaţii, a muncii care poate recunoaşte în el un precursor.

*

Ne-am ocupat de „semnificaţia" lui *Faust*, de ideile lui, de felul în care răsfrînge anumite procese ale societăţii germane din vremea lui şi ale întregii culturi ulterioare. *Faust* nu este totuşi o scriere teoretică, ci un poem. Ideile amintite nu sînt decît latura tipică şi generală a unor imagini particulare şi concrete. Cititorul ia cunoştinţă de ele nu ca din expunerea unei dizertaţii, ci prin acelaşi act al spiritului prin care cuprinde unele întruchipări ale fanteziei poetice. Apărîndu-se împotriva acelora care căutau în *Faust* o simplă concepţie abstractă a minţii şi deloc impresii vii, apărute imaginaţiei, la 6 mai 1827 poetul îi spunea lui Eckermann : „N-a fost intenţia mea, ca poet, să tind către întruparea unei abstracţiuni. Am primit în interiorul meu impresii, şi anume impresii sensibile, pline de viaţă, atrăgătoare, variate, de sute de feluri, aşa cum o imaginaţie vie mi le oferea. Ca poet n-aveam altceva de făcut decît să le rotunjesc şi să le dezvolt în mine printr-o vie înfăţişare a lor şi să fac ca şi alţii să primească aceleaşi impresii, atunci cînd aud sau citesc ce le înfăţişez eu ." În aceeaşi convorbire, Goethe îi lămurea lui Eckermann că, deşi n-a pornit de la o abstracţiune, *Faust* reprezintă totuşi cazul unui om care a putut fi mîntuit graţie neîncetatei lui strădanii

de a depăşi gravele lui rătăciri, prin aspiraţia către ceva mai bun şi mai înalt. *Faust* este înfăţişarea dramatică a unei vieţi omeneşti. „N-ar fi ieşit nimic de seamă — a adăugat Goethe — dacă aş fi înşirat o viaţă atît de bogată şi felurită pe subţirele fir al unei singure idei.“ Cititorul trebuie să se ferească deci de înţelegerea schematică şi rece a operei lui Goethe, reducînd-o la cîteva idei generale, cînd puterea şi înaltul ei înţeles stau tocmai în adevărul şi căldura imaginilor sale. Semnificaţia generală a poemului lui Goethe nu rezultă cu toată forţa decît pentru cititorul sau spectatorul care se lasă mişcat de luptele lui Faust, de rătăcirile, căderile şi înălţările sale, de multele sentimente care trec prin sufletul lui, de relaţiile lui cu alte fiinţe şi de conflictele apărute în aceste împrejurări. Chiar acolo unde figuraţia dramatică ia forme simbolice, împrumutate lumii antice sau creştine, conţinutul uman al poemului nu este mai puţin bogat şi răscolitor. *Faust* trebuie citit ca o dramă, dar şi ca o compoziţie aparţinînd altor genuri literare.

Poemul lui Goethe se apropie, ca formă dramatică, de misterele şi moralităţile evului mediu. Îl înrudeşte cu această formă dramatică prezenţa elementului supranatural şi a celui alegoric, mulţimea figuraţiei şi a episodelor. Partea întîi a tragediei, după prologul în cer, marile monologuri ale lui Faust, pactul cu Mefistofel, începutul călătoriei şi noaptea Valpurgiei, sfîrşeşte cu eşecul tragic al idilei cu Margareta. Prima parte a poemului s-a putut numi deci „tragedia Margaretei“, şi această parte a fabulei fantastice s-a bucurat de răspîndirea cea mai largă, mai ales după ce libretiştii francezi Carré şi Barbier au compus textul pentru care Gounod a scris muzica lui de operă. Este limpede însă că prezentarea fragmentară a lui *Faust* prilejuieşte nu numai o înţelegere incompletă, dar şi eronată a poemului. Tragedia Margaretei este un simplu episod, una singură dintre experienţele eroului, completată şi luminată deplin prin experienţele următoare. Faptul că poemul se încheagă dintr-o succesiune de episoade îi adaugă şi un alt caracter. Am spus că *Faust* este un poem dramatic. El este şi un poem epic. Desfăşurarea acţiunii nu este determinată atît de conflictele eroului, cît mai ales de dinamismul

lui moral, de luptele lui. Sfîrşitul poemului nu este atît soluţionarea unui conflict cît împlinirea unui destin, ca al lui Achile în *Iliada* şi al lui Ulise în *Odiseea*. Din punctul de vedere al genurilor literare, *Faust* este deci nu numai o dramă, dar şi o epopee. Momentele lirice sînt de asemeni foarte numeroase în *Faust*. Corul spiritelor, cîntecul Margaretei la vîrtelniţă, balada regelui din Thule, cîntecul alternat al lui Faust şi Mefistofel în timpul zborului lor prin văzduh, cîntecul lui Ariel, al paznicului Lynkeus, corurile care însoţesc ascensiunea cerească a lui Faust şi atîtea altele fac parte din realizările cele mai de seamă ale liricii moderne. Idila Margaretei şi a Elenei completează tabloul liric al poemului, ca şi intervenţiile satirice ale lui Mefistofel, de pildă în scena cu şcolarul lui Faust, în convorbirea cu Marta Schwerdtlein, în cîrciuma Auerbach, balada puricelui la curtea împăratului, sub masca lui Phorkias, şi în atîtea alte împrejurări. Ideea genurilor literare şi norma clasică a purităţii lor era o prejudecată perimată în epoca în care Goethe îşi scria poemul şi, astfel, *Faust* le întruneşte pe toate, fiind, de fapt, o mare operă dramatică, epică, lirică şi satirică. Nici o altă operă literară a popoarelor moderne, poate cu excepţia *Divinei Comedii* a lui Dante, n-atinge aceeaşi varietate, aceeaşi forţă de expansiune a genialităţii poetice în multiplicitatea manifestărilor ei.

Această varietate, această multiplicitate corespund acţiunii atît de întinse a poemului, care conduce înfăţişarea unui destin omenesc prin toate marile experienţe ale vieţii, pînă la cucerirea sensurilor ei supreme. Marii extensiuni şi bogăţii a acţiunii îi răspunde şi neobişnuita varietate a debitului poetic, de la vorbirea patetică la aceea realistă, cu multe forme ale exprimării populare şi familiare, de la sublimul tragic la ironia muşcătoare şi umorul cuminte, pretutindeni cu o preferinţă acordată acelei exprimări concise şi lapidare care a transformat atîtea din versurile lui *Faust* în maxime de mare circulaţie. În timp ce, în proza lui, scriitorul foloseşte cu mare abundenţă pronumele şi conjuncţiile ca termeni de legătură între propoziţii, poetul recurge adeseori acum la construcţiile infinitivale

și participiale, preferate pentru conciziunea lor superioară. Omisiunea articolului, cuvintele compuse, derivațiile neobișnuite și unele formații personale sînt alte caracteristici ale stilului lui Goethe, care uneori îngreuiază înțelegerea poemului. În ciuda acestor greutăți, se poate spune totuși că exprimarea lui Goethe nu este niciodată obscură, în sensul că ideea astfel comunicată n-ar fi riguros gîndită. Citirea poemului lui Goethe cere numai atenție sporită și reflecție și răsplata acestei aplicații apare întotdeauna în forma cuprinderii unui adevăr limpede și adînc. Marea varietate a expresiei goetheene se vădește și în bogăția de forme a versificației lui. Versul se lungește sau se scurtează după natura ideii exprimate, predomină însă pentametrul iambic cu rime împerecheate sau încrucișate, grupate în monologuri întinse, în stanțe, în strofa lirică de patru versuri sau succedîndu-se cu sprinteneală ca replici ale dialogului dramatic. Uneori întîmpinăm hexametrul în scenele antice, sau scurtul vers popular, însoțit de un refren. Forma poemului devine astfel modalitatea în care îi apare cititorului marea bogăție și viața atît de intensă a poemului.

1955

JOHANN WOLFGANG GOETHE

Johann Wolfgang Goethe face parte din scriitorii cărora le place să-și amintească împrejurările vieții lor, să se povestească și să se înfățișeze trăind. O trăsătură autobiografică trece prin toate operele lui și a determinat în întregime cîteva din scrierile lui cele mai însemnate. *Poezie și adevăr* face parte dintre acestea. Străbătînd o epocă lungă, în situații care l-au pus în legătură cu multe personalități, martorii vieții lui au fost foarte numeroși. Mulți dintre aceștia și-au fixat în scris amintirile, unii i-au adresat scrisori, alții au reprodus convorbirile avute cu el și i-au notat cuvintele. Materialul biografiei lui Goethe este unul dintre cele mai bogate pe care le cunoaște istoria literară. Viața lui Goethe a fost deci adeseori povestită cu amănunte capabile să satisfacă și curiozitatea cea mai indiscretă. Nu vom desfășura din nou șiragul tuturor acestor mărturii, dar vom reproduce din ele atîta cît este necesar pentru a stabili etapele mai importante ale formației și creației marelui scriitor și pentru a-i stabili legăturile cu epoca sa, înainte de a încerca să desprindem sensul mesajului său.

*

S-a născut la 28 august 1749, la Frankfurt pe Main, într-o familie care se lega, prin mamă, cu marea burghezie a orașului. Bunicul dinspre mamă era Johann Wolfgang Textor, primarul orașului. Tatăl scriitorului

era consilierul aulic Johann Kaspar Goethe, fiul unui hangiu care agonisise oarecare avere. După studii juridice, consilierul Goethe dobîndise un titlu onorific, purtat fără alte veleităţi de a se amesteca în afacerile publice, dar cu multă străşnicie în conducerea casei şi în creşterea copiilor săi. Din numeroşii copii ai soţilor Goethe, n-au trăit decît Johann Wolfgang şi o soră mai mică, Cornelia.

Aşezat pe rîul Main, la 30 km depărtare de confluenţa acestuia cu Rinul, Frankfurtul era, la mijlocul veacului al XVIII-lea, un oraş liber, important centru comercial şi bancar, vestit prin tîrgul lui anual. Încă din secolul al XIV-lea, prinţii electori ai Germaniei hotărîseră ca Frankfurtul să fie locul de alegere şi încoronare a împăraţilor germani. Însemnătatea lui politică şi economică dădea acestui oraş, vizitat de numeroşi străini, o mare animaţie şi oferea temelia dezvoltării unei burghezii prospere, din rîndurile căreia s-a ridicat şi marele poet.

Educaţia lui Goethe a fost, la început, aceea obişnuită unui copil din clasa lui socială. Învăţămîntul limbilor clasice şi moderne, studiul *Bibliei*, elementele de ştiinţă, mai întîi cu profesori particulari, apoi în gimnaziul oraşului, sînt completate de pedagogia tatălui, mare amator de artă, printre ale cărui colecţii, amintirile aduse dintr-o neuitată călătorie în Italia ocupau locul cel mai de seamă. În 1756 izbucneşte războiul dintre Prusia şi Austria, care urma să dureze şapte ani, pentru a sfîrşi cu întărirea anexării Sileziei la Prusia, dar şi cu istovirea ţării. Francezii, aliaţii Austriei, pătrund în Germania şi ocupă Frankfurtul în ianuarie 1759. Contele Thorane, comandantul trupelor de ocupaţie, este încartiruit la etajul superior al locuinţei familiei Goethe. Băiatul este bucuros de însufleţirea care pătrunde, odată cu acesta, în mediul atît de auster al casei părinteşti. Consilierul este însă foarte nemulţumit şi conflictul cu oaspetele nepoftit nu întîrzie să se producă. Armatele de ocupaţie sînt urmate curînd de trupe franceze de teatru. Copilul unei actriţe, micul Derones, îi aduce tînărului Goethe revelaţia unui alt temperament naţional, mai spontan, mai imaginativ. Pe scena teatrului francez se

reprezintă tragedii de Racine şi Voltaire, comedii de Molière şi de Sedaine. Deprinderea limbii franceze devine mai uşoară pentru tînărul admis în intimitatea actorilor, printre culise. Ceva mai tîrziu, tînărul Goethe, care intrase în tovărăşii riscante şi-şi asumase cu nevinovăţie rolul de a compune versuri remunerative pentru nunţile sau înmormîntările oraşului, simte prima lui iubire. Fata, Margareta, este tot atît de inocentă ca şi el. Dar cînd manevrele dubioase ale prietenilor sînt descoperite şi nepotul primarului Textor este împiedicat de a-i mai frecventa, o mare prăbuşire se produce în sufletul lui. Criza ia caracterul unei adevărate boli. Sănătatea îi revine treptat, prin plimbări de-a lungul apelor, prin aerul pădurilor, dar şi prin prietenia Corneliei. Tînărul, care-i observase de atîtea ori pe pictorii oraşului lucrînd pentru tatăl său sau pentru contele Thorane, încearcă şi el să fixeze în desen unele din peisajele locului natal. În octombrie 1765, cînd se simte destul de întărit, porneşte spre Leipzig, pentru a studia dreptul.

Drumul în trăsură spre Leipzig, în vremea toamnei înaintate, cu opriri la hanuri, prin peisaje măreţe sau fantastice, este destul de obositor. Marele oraş comercial al Saxoniei cunoaşte o animaţie superioară Frankfurtului. Era tocmai vremea marelui tîrg din octombrie. Străzile vuiau de forfota unei mulţimi adunate din tot Orientul. Se vedeau ruşi cu marile lor căciuli, cu cizme de piele roşie, evrei polonezi cu levitele lor, turci în caftane brodate, greci cu haine ţesute în fir. Însufleţirea era sporită de cei şapte sute de studenţi ai Universităţii, cu cele două facultăţi ale ei, Paulinum şi Petrinum, Facultatea de teologie şi cea de drept. Învăţămîntul literar era asigurat aici de bătrînul şi lăcrimosul Gellert, care concepea literatura ca un mijloc al edificării religioase. Figura cea mai importantă în cercurile literare ale oraşului era însă solemnul Gottsched, care, împodobit cu monumentala lui perucă barocă, reprezenta gustul clasic francez, aşa cum acesta se formase în cele două veacuri ale absolutismului regal. Vizita la Gottsched îl dezamăgeşte însă pe Goethe. Tînărul student în drept se lasă cîtva timp atras de societatea elegantă a oraşului, în mijlocul căreia vorbirea lui dialectală de acasă, hainele din stofă groasă creează la

început imaginea unui provincial. Tînărul se îmbracă în haine de mătase, poartă peruca rotundă a rococoului. Dar convenționalismul în care sfîrșea societatea absolutismului ajunge să-i repugne lui Goethe. Undeva, în apropiere, într-o mansardă, se găsește locuința și atelierul gravorului Oeser, artist clasicizant, prieten al lui Winckelmann. În atelierul lui Oeser, Goethe începe să se dezintereseze de formalismul steril al studiilor de drept, așa cum erau predate la Universitate, pentru a se lăsa mereu mai cucerit de lumea de armonioase arătări ale clasicismului greco-roman. Discipolul lui Oeser apucă acul gravorului și se încearcă pe tablele lui. Ascultînd îndrumările maestrului, simte cum se deschide pentru el o cale către adevărul naturii. La cîteva ceasuri depărtare se află Dresda, cu marele tezaur artistic al pinacotecii ei. Goethe rătăcește vrăjit prin aceste săli. Glasuri noi se aud și prin literatură. Lessing demonstrează necesitatea smulgerii de sub suveranitatea gustului clasic francez, nevoia unei literaturi de inspirație națională. Tragedia burgheză *Miss Sara Sampson* îi stoarce lui Goethe lacrimi. O iubire studențească, pentru Kätchen Schönkopf, sfîrșește printr-o dezamăgire. Sănătatea tînărului se clatină din nou. În septembrie 1768 se înapoiază la Frankfurt.

Urmează o vreme tulbure, de dibuiri. Cei trei ani petrecuți la Leipzig se terminaseră printr-un eșec. Bătrîna domnișoară von Klettenberg îl cîștigă cîtva timp pentru misticismul sentimental în care se refugiau atîtea spirite sfîșiate de contradicțiile aglomerate către sfîrșitul vechiului regim. Goethe își alcătuiește un laborator de alchimie. Citește în voluminosul foliant al lui Welling, *Opus Mago-Kabalisticum*. Dar cînd sănătatea îi revine, sfărîmă încă o dată zidul care îl despărțea de viață și-l închidea într-o atmosferă sufocantă, de tulburi visări. În aprilie 1770 pornește la Strassburg, anexat încă de la finele veacului al XVII-lea de către Ludovic al XIV-lea și care acum se găsea pe teritoriul francez. În zare se profila săgeata catedralei. Marele monument gotic reprezintă o întreagă lume. Gustul clasic francez îl considerase drept un produs al barbariei medievale. Constructorul lui, legendarul Erwin, era o figură pierdută în negura veacurilor îndepărtate. Goethe nu

ostenește să înconjure monumentul, să-l parcurgă în toate direcțiile, să se minuneze de realismul detaliilor lui, să-i descopere raționalitatea adîncă a structurii. Din turnul catedralei privește rodnicele cîmpii ale Alsaciei, întinse departe, pînă-n regiunea unde încep să albăstrească înălțimile Lorenei. Sentiment al spațiului nelimitat! Descătușare a sufletului jubilînd de libertatea lui interioară! Prietenii, sprijiniți de balustrada cea mai înaltă a turnului, deșartă un pahar de vin. Undeva, printre stufișurile depărtării, se găsește gospodăria pastorului din Sesenheim, a cărui așezare patriarhală îi amintește pe aceea a vicarului din Wakefield, eroul romanului englez al lui Goldsmith, care a stîrnit un curent de mare duioșie în sensibilitatea epocii. Goethe s-a îndrăgostit de fiica pastorului, de grațioasa Fredericke Brion. Calul îl ducea adeseori, printre grădini, către pașnica și îmbelșugata casă a pastorului din Sesenheim. Altă dată, plăcerea lui de a călători și de a cunoaște îl poartă în regiunea minieră din Saare, unde observă primele întreprinderi industriale moderne și problemele de viață pe care acestea le creează.

Vremea petrecută la Strassburg este, în toate privințele, pentru Goethe o epocă de mari progrese lăuntrice. Universitatea are și o Facultate de medicină. Învățămîntul anatomiei și al clinicii medicale recomandă metode de observație exactă, fixează imaginea omului în planul naturii. Goethe își petrece timpul printre mediciniști, asistă la disecții și la lecțiile de clinică. Un oaspete de seamă vine să caute îngrijirile Facultății de medicină. Este pastorul Herder, abia cu cîțiva ani mai vîrstnic decît Goethe, dar ajuns la notorietatea literară. Chinuit de o gravă boală de ochi, caracterul lui este oarecum acrimonios. Își urmărește prietenii cu epigrame sarcastice, este adeseori brusc și suportă greu contradicția. Dar ce comoară de știință și înțelepciune este mintea lui Herder! Călătorise la Paris, unde îi întîlnise pe Diderot și d'Alembert. Aspirația către formele naționale ale literaturii trece și prin sufletul lui, ca și prin acel al lui Lessing. Poezia este pentru el expresia spontană a geniilor naționale. Pe acestea le aude mai bine în cîntecele naive ale poporului. Interesul pentru folclor

venea din Anglia. Percy culesese aici vechile balade scoțiene. Pînă a se descoperi impostura lui Macpherson, publicul se lăsase cucerit de cîntecul măreț, tragic și naiv al lui Ossian, presupusul bard gaelic al Angliei precreștine. Herder îi comunică lui Goethe entuziasmul pentru Ossian. El îi pune în mînă pe Shakespeare. Experiență hotărîtoare! În afară de Homer, i se părea că natura nu mai vorbise niciodată cu aceeași forță și cu același adevăr într-o operă poetică. Goethe are impresia unei renașteri. Începe a căuta către lume cu priviri tinere și uimite. Consilierul Goethe aștepta însă cu o oarecare nerăbdare ca fiul său să-și termine studiile. Acesta își trece deci doctoratul în drept. Și cum simțea că drumul său nu se putea opri aci, se hotărăște încă o dată să plece, lăsînd un suflet nemîngîiat, pe fata pastorului din Sesenheim.

La Frankfurt, în 1771, Goethe încearcă un început de carieră avocățească. Experiența afacerilor se îmbogățește însă pe lîngă o mare instanță. Consilierul este de părere că tînărul ar avea de cîștigat acceptînd un loc de referent pe lîngă Camera imperială de justiție din Wetzlar, veche și învechită instanță judecătorească, unde unele procese se tîrau din termen în termen timp de ani. Societatea referenților este veselă și forsute de ani. Societatea referenților este veselă și formează un contrast îmbucurător cu muceda arhivă seculară, în care se încerca zadarnic să se pună oarecare ordine. Un coleg, onestul Kestner, îl introduce pe Goethe în familia logodnicei sale. Charlotte Buff domnește cu grație și hărnicie peste lumea numeroasă a fraților și a surorilor mai mici, rămași de timpuriu orfani. Goethe îi citește poezii. Uneori au loc lungi plimbări în trăsură. O înclinație puternică pentru Charlotte își face loc în sufletul lui Goethe, domolită de privirile cinstite ale lui Kestner, de inocența Charlottei. Și, cînd înțelege că sentimentul lui ar putea ruina fericirea senină a perechii pe care o învăluia cu dragostea și respectul lui, fuge ca un blestemat.

Mai întîi la Koblenz, în casa doamnei de Laroche, apoi din nou la Frankfurt, Goethe își caută drumul său de viață în îndeletnicirile literare. Un manuscris mai

vechi dobîndește forme definitive. Este tragedia cu accente shakespeariene, *Goetz von Berlichingen*, „cavalerul cu mîna de fier“, un erou al luptelor împotriva marii nobilimi asupritoare din secolul al XVI-lea. Reprezentant al micii nobilimi, în antagonism cu marii feudali ai vremii, întruchipați în piesă prin episcopul de Bamberg, figura lui Goetz putea oferi materia unei lucrări dramatice acordate cu năzuințele spre libertate ale societății germane, mai cu seamă ale burgheziei. Deși nu ascunde acțiunea trădării finale, Goethe îl idealizează totuși pe „cavalerul cu mîna de fier“, ca pe acela care încercase să zguduie puterea marilor feudali, puternici încă în secolul al XVIII-lea, cînd Germania continua să fie împărțită în trei sute de state rămase sub apăsarea despotică a urmașilor acelor vechi stăpînitori.

Cu toate lucrările literare continuate între timp, rana dragostei nefericite pentru Charlotte se cicatriza cu greutate. Dar cînd de la Wetzlar îi sosește știrea că unul din vechii colegi, Jerusalem, își pusese capăt zilelor în urma unei iubiri neîmpărtășite, el are deodată viziunea sorții care ar fi putut să fie a sa. Sub impresia cutremurătoare, scrie în cîteva săptămîni romanul *Suferințele tînărului Werther* și se simte deodată „liber și voios, vrednic să înceapă o viață nouă, ca după o spovedanie“. Ecourile acestei scrieri se prelungesc multă vreme. Melancolia wertheriană se răspîndește ca o molimă și numeroși sînt tinerii care imită gestul fatal al lui Goethe. Dacă romanul lui Goethe a produs un răsunet atît de puternic, împrejurarea se explică prin faptul că o mare parte a tinerei generații burgheze germane se putea recunoaște în Werther. Atrăgea analogia cu sensibilitatea wertheriană, nu în ultimul rînd exasperată de aroganța păturii conducătoare, după cum o arată episodul excluderii eroului din cercul aristocratic în care se rătăcise. Tineretul german se recunoștea mai cu seamă în acea sentimentalitate, în acea exaltată viață interioară prin care se obținea compensația multor limite opuse manifestării ei sociale, multelor ei năzuințe spre libertate și putere. Un critic german, W. Girnus, a remarcat de curînd: „*Werther* este o operă critică, un protest împotriva urîțeniei realității germane, în forma unei re-

vărsări sentimentale de dragoste. Este răfuiala lui Goethe cu subiectivismul, cu boala tinerei intelectualități burgheze din Germania vremii sale."

Prin *Goetz von Berlichingen*, prin *Werther*, Goethe adusese o mare contribuție la curentul care se schița acum în literatura germană, cultul restaurat pentru formele pasionale ale vieții, pentru impulsivitatea sfărîmătoare de reguli a geniului creator. Ceea ce s-a numit *Sturm und Drangperiode* este forma germană a curentului european al sensibilității, și în el se îngroapă definitiv, pentru gustul publicului german, domnia „regulilor" și a „bunului-gust" impusă de clasicismul francez. Este o vreme care apreciază mai presus de orice caracterele titanice, pe marii rebeli. Goethe proiectează și realizează fragmentar un *Prometeu*, un *Mohamed*. Din epoca de mari frămîntări ale Reformei îl ispitește încă o dată o figură reprezentativă. Este vorba de doctorul Faustus, vrăjitorul care a îndrăznit să-și vîndă sufletul lui Mefistofel, pentru a dobîndi plăcerea, știința și puterea. Întîmplarea lui mai presus de fire făcuse obiectul mai multor cărți populare, dintre care una, într-o versiune a secolului al XVIII-lea, era răspîndită de colportori la tîrgul anual din Frankfurt. Băiatul o citise și tînărul își propune acum să dezvolte tema acestui caracter titanic într-un poem dramatic. Prima formă a lui *Faust* este gata în 1775. Dar, între timp, alte multe impresii noi îl solicită.

O scrisoare a lui Lavater îi sosește la Frankfurt, în 1774. Pastorul elvețian, care își dobîndise oarecare renume prin predicile și poemele lui mistice destul de mediocre, era în acea vreme preocupat să-și elaboreze sistemul său fiziognomic. Apăruseră fragmente fiziognomice, care trebuiau să arate cum caracterul omului poate fi citit în fizionomia lui, în expresia mobilă a figurii sale. Încercarea romantică de a descifra viața lăuntrică după singurul principiu al analogiei cu aparența sa exterioară, nu s-a putut dezvolta ca o știință, dar și-a cîștigat în epoca sa mulți admiratori. Lavater își înmulțește anchetele, cerînd pretutindeni portrete de oameni celebri, studiindu-le și adăugîndu-le comentariul său nebulos. Goethe se simte atras de principiile fiziognomicii pentru motivul, rămas deocamdată destul de învăluit, că prin ele putea fi depășit dualismul tradițional al metafizicii și religiei, în locul căruia se afirma unitatea de manifestări a naturii.

Curînd apare Lavater însuși. Este un bătrînel plin de tact și de blîndețe. Un alt călător, în trecere prin Frankfurt, este pedagogul Basedow, promotorul filantropismului, în drum spre Dessau, unde, răspunzînd invitației prințului Leopold von Anhalt-Dessau, trebuia să înființeze acolo institutul său model. Basedow înfățișează un alt caracter decît cel al blîndului Lavater. Discipol al lui Jean-Jacques Rousseau, ale cărui idei educative le dezvolta în metode de învățămînt întemeiate pe înclinație și stimulate prin plăcere, Basedow este o natură luptătoare, nu lipsită de oarecare brutalitate. Dialogul dintre cele două celebrități este dintre cele mai instructive pentru Goethe. Le însoțește într-o călătorie prin orașele Renaniei. La Pempelfort se împrietenește cu Friedrich Jacobi și primește, în ceasuri de ferventă comuniune sufletească, revelația panteismului lui Spinoza. Spinoza este pentru Goethe un prag. Dincolo de el cade greu poarta peste tot ce fusese mistică reverie a primilor ani de tinerețe, înclinație către practicile magice. Spinozismul va rămîne un element constant al viziunii goetheene a lumii.

Din nou la Frankfurt, Goethe nutrește planuri matrimoniale. O cunoaște pe frumoasa și cocheta Lili Schönemann, fiica unui bancher, cu care se logodește. Dar gîndul de a se fixa îi stîrnește încă o dată împotrivire. Începuse să scrie drama *Egmont*, un episod din luptele pentru libertate ale Țărilor-de-Jos împotriva absolutismului coroanei spaniole. În decembrie 1774, trece prin Frankfurt Karl-August, principele moștenitor al ducatului de Saxa-Weimar, care îi arată prietenie. În primăvara anului următor apar frații Christian și Friedrich von Stolberg, doi tineri poeți afiliați cercului literar din Göttingen, patronat de Klopstock. Primește invitația acestora de a-i însoți într-o călătorie în Elveția. Călătoria este dintre cele mai vesele, cu opriri la hanuri, cu ospețe bine stropite de vinurile Rinului. La Karlsruhe, îi citește lui Klopstock scene din *Faust*. Un înconjur la

Emmendingen îl face s-o regăsească pe Cornelia, căsătorită cu vechiul lui prieten Schlosser. Cornelia este împotriva proiectului de căsătorie cu Lili. În Elveția, drumul îl poartă pe călător prin Basel, prin Schaffhausen, pînă la Zürich, unde îi așteaptă Lavater. Îl vizitează pe bătrînul Bodmer, patriarhul literaturii elvețiene, în casa care domină orașul cu acoperișurile ei ascuțite, lacul din preajmă, imensul amfiteatru al munților. Se desparte de frații Stolberg și, în tovărășia unei călăuze, Passavant, trece lacul și începe ascensiunea Alpilor. Urcă Gotthardul, urmează valea rîului Reuss, bea apa înghețată a ghețarilor, traversează podul de zăpadă, lasă în urmă pădurile de brad și se cațără pe stîncile de pe Urseren și Andermatt. De la refugiul din Saint-Gothard, pe cealaltă clină a înălțimii, drumul cobora de-a lungul Tessinului pînă la Bellinzona, pe malurile lacului Maggiore. Dacă ar continua călătoria spre Italia? Dar imaginea lui Lili, părăsită, îl neliniștește. Inima i se frînge și hotărăște să revină acasă. La Frankfurt o găsește pe fiica bancherului înconjurată de numeroși adoratori, foarte preocupată de toaletele și relațiile ei mondene, cochetă și vanitoasă. Karl-August îi adresează lui Goethe invitația de a veni să se instaleze la Weimar. Acesta primește invitația și pornește către noul său destin. Pleacă sau, mai degrabă, fuge. Pe Lili n-o mai vede decît pe o fereastră, într-o seară. Fata cînta la clavecinul ei romanța pe care Goethe i-o dedicase. O emoție puternică îl zguduie pe poet. Dar drumul creației sale avea nevoie și de acest sacrificiu. La 7 noiembrie 1775 sosește la Weimar, un orășel cu șase mii de locuitori, dominat în întregime de evenimentele de la curte. Ducesa-mamă, Amalia, depusese de curînd funcțiunile regenței. Karl-August începuse să domnească, secundat de primul-ministru Fritsch, un curtean solemn, plin de respect față de etichetă, privind cu ochi severi prietenia ducelui cu poetul. Goethe primește un venit anual de 1200 taleri și titlul de consilier privat de legație. I se dăruiește o căsuță și o grădină pe malurile Ilmenului. În curînd, devine director al teatrului, președinte al comisiei de arhitectură însărcinată cu reconstrucția vechiului castel, apoi ministru de Război și de Lucrări Publice, în fine, ministru de Finanțe.

Goethe domină toată viața publică a ducatului de Saxa-Weimar și întreaga existență a micii curți ducale, pe care o animă cu spiritul, cu fantezia, cu voioșia lui. La Weimar se instalase de mai multă vreme Wieland, o celebritate, autor de romane filozofice în stil voltairian, unul din primii traducători germani ai lui Shakespeare. Goethe îl făcuse să apară, ca o figură comică, într-una din farsele sale. Dar Wieland nu nutrește nici un resentiment împotriva tînărului poet, care îi apărea ca un reprezentant al impulsivității, cultivate în *Sturm und Drang*. Ivirea acestuia în saloanele ducelui îl cîștigă în întregime. Impresia este covîrșitoare. Niciodată Wieland nu mai întîlnise un om atît de genial înzestrat, mai simplu și mai firesc în toate deprinderile lui, în învelișul fizic al unei frumuseți mai armonioase. Și cum Wieland sacrifică și el pe altarul neoclasic al vremii, salută în tînărul său emul o adevărată apariție zeiască și notează revelația într-o impresionantă poezie. Încă din primul timp al așezării sale la Weimar, Goethe izbutește să-l aducă acolo pe Herder, ca predicator al curții. Alți prieteni li se alătură. Dar, mai cu seamă o femeie, baroneasa Charlotte von Stein, domină întregul cerc și subjugă inima poetului. Este soția unuia din funcționarii mai înalți ai curții, o femeie de 33 de ani, nu prea frumoasă, dar plină de grație și, mai ales, atît de măsurată și înțeleaptă în toate manifestările ei, încît poetul simte cum toate neliniștile lui se potolesc în preajma-i. Întocmai ca Ifigenia, care are darul să calmeze delirul lui Oreste, o influență binefăcătoare emană din ființa doamnei von Stein și-l învăluie pe poet. Excesele lui întîmpină adeseori privirile încărcate de reproșuri ale Charlottei. Mediul curții i se pare strîmt și apăsător noului ministru al lui Karl-August. Îl însoțește, deci, pe acesta într-o călătorie în Harz, apoi în Elveția, unde, slujindu-se de ciocanul geologului, adună specimene de cristale, fosile, multe curiozități naturalistice. Dar cînd însărcinările lui administrative, îndeplinite, dealtfel, cu cel mai mare succes, se aglomerează într-atîta încît simte că vocația lui este amenințată, cînd convenționalismul curții începe să-l sufoce, se hotărăște încă o dată să dis-

pară. Folosind prilejul concediului petrecut la Karlsbad, în ziua de 3 septembrie 1786, la orele 3 dimineața, fără să înștiințeze pe nimeni de țelurile călătoriei sale, pornește spre Italia.

Drumul, consemnat în scrierea autobiografică și memorialistică *Italienische Reise (Călătoria italiană)*, îl poartă prin Trent, pe malurile lacului de Garda, prin Verona, cu marii ei chiparoși, prin Vicenza, unde admiră arhitectura clasică a lui Paladio, prin Padova, cu frescele lui Giotto și marea ei grădină botanică, unde un palmier îi sugerează ideea că toate organele plantei sînt modificarea unei frunze primitive. Ajunge la Veneția. Cetatea dogilor are încă vechea ei strălucire și animație. Îl atrag mai puțin aici mozaicurile bizantine, cît linia clasică a unora dintre construcții. La Ferrara vizitează închisoarea în care fusese întemnițat Torquato Tasso, marele și iubitul poet al veacului al XVI-lea, una din victimele absolutismului. Petrece trei zile la Bologna, dar abia trei ceasuri la Florența. Coborînd pe drumurile Umbriei, întîlnește mulțimea călătorilor și pelerinilor ducîndu-se sau revenind de la Roma. La Assisi abia aruncă o privire mînăstirii Sfîntului Francisc, dar studiază proporțiile templului rămas acolo din epoca romană. Traversează apoi joasele și aridele cîmpii din preajma Romei, printre ruinele apeductelor, și la 29 octombrie ajunge în „cetatea eternă".

Goethe rămîne la Roma pînă în februarie 1787. Este primit pe pictorul Tischbein, care îl adăpostește în vila sa de pe Corso, în fața palatului Rondanini. Călătorul vizitează neobosit colecțiile de artă, ruinele orașului. Tischbein îl va înfățișa, într-un tablou celebru, sub larga pălărie calabreză, drapat în bogata-i pelerină albă, culcat pe sarcofagiile campaniei romane, cu privirile ațintite în zare. În sufletul lui Goethe se produce o adîncă transformare și vechi cuceriri morale se consolidează acum. Sub soarele Romei, printre atîtea amintiri ale civilizației clasice, se afundă tot mai adînc în trecut misticismul domnișoarei von Klettenberg, ca și religiozitatea sentimentală a lui Lavater. Spinoza îl îndrumase către studiul naturii, dar acesta luase forme

științifice. Încă din epoca de la Weimar începuse să se pasioneze pentru fizică, pentru botanică, pentru arheologie. Herder îl asociase la pregătirea lucrării sale *Idei pentru istoria filozofiei umanității*. Află de la Herder că istoria este continuarea naturii, că omul rezumă și concentrează în el toate energiile universului, că microcosmosul reproduce macrocosmosul. Scrierea lui Herder este adeseori deschisă și parcursă la Roma. În această stare de spirit, Goethe nu participă deloc la aspectele catolicismului roman. Papalitatea este, pentru el, o formă a dictaturii exercitate asupra sufletelor. Asistînd la liturghia pontificală, la începutul anului 1787, Goethe notează : „Aș vrea să spun, întocmai ca Diogene, acestor cuceritori spirituali : Nu-mi ascundeți soarele artei și al umanității". Arta greacă și idealurile antichității i se impun, dimpotrivă, cu atît mai multă putere. Îl studiază pe Winckelmann. Întîrzie multă vreme în Forum, cu tratatul lui Vitruviu în mînă. Prețuiește pictura italiană a Renașterii și regăsește în ea linia clasică și armonia expresiei, pe Rafael și Veronese. Camera sa este împodobită cu reproducerea capului monumental al Junonei Ludovisi. O lucrarea mai veche este reluată. Versifică tragedia în proză *Ifigenia*. În trăsăturile eroinei care calma delirul lui Oreste, poetul imprimă pe acele ale doamnei von Stein. Dar aceasta îi reproșează, într-o scrisoare grăbită, fuga din Weimar și tăcerea care i-a urmat. Goethe nu se gîndește însă să se înapoieze. La începutul primăverii pornește către sud. Neapole ! Vezuviul fumegă în zare. Călătorul culege pietre proiectate din centrul înflăcărat al pămîntului. În Sicilia, la Palermo, ideea plantei primitive din care s-ar fi dezvoltat toate spețele vegetale i se impune încă o dată, privind bogații palmieri ai grădinii publice. Amintirile vechilor așezări grecești sînt vii pretutindeni. Deschide pe Homer și întîrzie printre paginile *Odiseii*. Străbate toată insula, spre sud, pînă la Grigenti, și spre răsărit, pînă la Catania. Cînd se înapoiază, furtuna îl surprinde în apropiere de insula Capri și, cînd panica de pe corabie se liniștește, deschide iar pe Homer și citește despre peripețiile lui Ulise. În iunie 1787 revine la Roma, unde mai rămîne aproape un an. Instalat în atelierul lui

Tischbein, care plecase din nou la Neapole, desenează o parte a zilei. Alteori execută còpii în capela Sixtină sau pictează în natură. Într-o zi desenează o parte a Capitoliului, alteori Via Appia sau perspectiva asupra Romei. Acum termină *Egmont* şi *Ifigenia*. Începe să scrie *Torquato Tasso*, şi portretul nefericitului poet, atît de sensibil şi impulsiv, va deveni unul din cele mai impresionante ale întregii opere goetheene. Studiile, lucrările sale artistice alternează acum cu o veselă viaţă de societate, mai ales a pictorilor germani adunaţi aici, printre care Angelica Kauffmann îi consacră un portret în ulei. Plăcerea şi voluptatea pun stăpînire pe el. Ducele primeşte, la Weimar, confesiunile poetului. Cînd epoca romană, cu atîtea fericite rezultate pentru eliberarea lui spirituală, se termină, poetul reia cu inima grea drumul înapoierii către curtea lui Karl-August. Primirea ce i se face este destul de rece. Goethe cunoaşte acum o lucrătoare, pe Christiane Vulpius, care îi va dărui peste cîţiva ani un fiu, botezat cu numele ducelui, dar care nu va deveni soţia lui decît după optsprezece ani. Legătura cu Christiane este simplă şi naivă. Imaginea ei este fixată, împreună cu multele amintiri aduse de la Roma, în seria *Elegiilor romane*, poezie în distihuri elegiace inspirate de Properţiu şi Tibul, în care va celebra cultul artei antice, al vieţii şi al voluptăţii. Un eveniment de o importanţă covîrşitoare se produce în aceeaşi vreme. Izbucneşte Revoluţia franceză.

Cînd sosesc primele ştiri despre evenimentele revoluţionare din Franţa, există destule spirite în Germania capabile să se deschidă noilor idei. Există o stare de opinie favorabilă ideilor de libertate. Goethe nu era străin de aceasta, ba chiar el este unul din aceia care, prin unele din lucrările tinereţii sale, prin *Goetz von Berlichingen*, prin *Egmont*, contribuise s-o creeze. Deşi critica socială era, în dreapta Rinului, mai înapoiată decît în Anglia şi Franţa, nu se poate spune că ideile filozofilor iluminişti nu fuseseră absorbite şi aici de cercurile interesate de cauza libertăţilor burgheze. Lessing şi Klopstock, fraţii Stolberg, Voss şi Georg Forster, Herder şi Schiller şi atîţia alţii au vibrat la evenimentul revoluţionar. Goethe va pune şi el, în gura unuia din personajele sale din *Hermann şi Dorothea*, cuvintele de amintire a emoţiei care cuprinsese pe germani auzind despre noul regim al „libertăţii, egalităţii şi fraternităţii". Amintirea notată în *Hermann şi Dorothea* alcătuieşte însă un omagiu tardiv adus Revoluţiei franceze şi numai în acest unic moment al ei, căci, altfel, poemul proslăveşte viaţa idilică a micii burghezii germane, opuse frămîntării revoluţionare, prezentate ca esenţial deosebită de firea poporului german. Pentru moment, şi spre deosebire de Schiller şi Kant, atitudinea ministrului lui Karl-August e nu numai rezervată, dar chiar ostilă evenimentelor revoluţionare, pe care comedia *Generalul cetăţean (Der Bürgergeneral)* încearcă să le bagatelizeze. Era în firea lui Goethe o dualitate, un contrast, pe care Friedrich Engels le-a caracterizat odată, în recenzia consacrată cărţii lui Karl Grün, apărută în 1846, *Despre Goethe văzut din punct de vedere omenesc*: „În operele sale — scrie Engels — Goethe are o dublă atitudine faţă de societatea germană din vremea sa. Uneori o priveşte cu duşmănie, caută să scape de societatea care îi repugnă, ca în *Ifigenia*, şi mai ales în timpul călătoriei în Italia. Se ridică împotriva ei ca Goetz, Prometeu şi Faust, iar ca Mefisto o împroşcă cu sarcasmul cel mai amar. Alteori, dimpotrivă, îi este prieten, i se «adaptează», cum e cazul în majoritatea *Xeniilor blînde*, şi în multe din scrierile sale în proză o sărbătoreşte, ca în *Cortegiul măştilor*, ba îi ia chiar apărarea împotriva mişcării istorice care o asaltează, cum e cazul în toate scrierile în care aminteşte de Revoluţia franceză." Dualitatea lui Goethe este indiscutabilă şi poate fi explicabilă prin faptul că marele poet era descendentul patricienilor din Frankfurt, un notabil al vremii sale, ministrul ducelui de Saxa-Weimar; dar marea lumină a spiritului său i-a îngăduit să îndrepte uneori priviri departe-văzătoare în viitorul societăţii omeneşti.

În 1792, coaliţia puterilor feudale ridică armata împotriva Franţei revoluţionare şi burgheze. Ducele de Weimar porneşte în fruntea unui regiment. La Mainz, întîlneşte societatea doamnelor emigrate, aşteptînd ca

soţii lor, înrolaţi în armata coaliţiei, să pătrundă în Franţa şi să restaureze absolutismul. Armatele aliate, comandate de regele Prusiei şi de ducele de Braunschweig se găsesc faţă-n faţă cu trupele franceze, conduse de generalul Dumouriez. Cele dintîi numărau optzeci de mii de soldaţi, în timp ce celelalte nu dispuneau decît de treizeci de mii. Succesul aliaţilor părea deci asigurat, şi emigraţii îşi închipuiau că vor fi primiţi ca nişte eliberatori de către populaţie. Iluzie zadarnică, repede dezminţită! Invadatorii ajung la Verdun şi-l depăşesc. Traversează rîul Aisne şi pătrund în Champagne. Dumouriez se instalase pe înălţimile de la Valmy, unde făcuse joncţiunea cu trupele lui Kellermann, care înaintase de la Metz. Sosise momentul angajamentului definitiv. Infanteria prusacă atacă. Kellermann deschide focul de artilerie. Dumouriez respinge cu baioneta pe grenadierii prusaci şi-i azvîrle în derută. Dezastrul trupelor aliate devine evident pînă către seară, cînd Goethe exclamă în faţa unei asistenţe: „Din acest loc şi din această zi datează o nouă epocă în istoria lumii şi voi veţi putea spune că aţi asistat la începuturile ei". În adevăr, victoria trupelor franceze la Valmy dădea deplina ei temeinicie revoluţiei, care dovedea că se poate sprijini pe întregul avînt al naţiunii. Înapoiat la Weimar, Goethe nu se bucură multă vreme de pacea căminului regăsit, căci coaliţia doreşte cel puţin să respingă trupele franceze din Renania.

Abia apoi aşezarea lui la Weimar dobîndeşte liniştea ei definitivă. Începe lunga şi rodnica lui prietenie cu Friedrich Schiller. La început, există distanţe şi răceli între ei. Schiller admiră la Goethe pacea adîncă a spiritului, seninătatea lui greacă. El, Schiller, este un spirit neliniştit, căutînd mereu unitatea pierdută cu lumea, cu natura. Măreaţa linişte goetheană naşte în Schiller, la început, un sentiment tulbure: „Încerc pentru el sentimentele lui Brutus pentru Cezar", scrie Schiller. Dar cu timpul încrederea şi iubirea reciprocă îşi fac loc. Goethe consimte să colaboreze la revista lui Schiller, *Die Horen*. Compun împreună vestitele epigrame sarcastice, *Xeniile*, în hexametrii cărora defilează atîtea din

figurile şi situaţiile epocii, atîtea din ideile frămîntate pe-atunci. Schiller scrie, în vremea aceasta, renumitele lui balade. Goethe se încearcă, la îndemnul prietenului său, în acelaşi domeniu, şi cîteva din capodoperele lui iau naştere în această împrejurare. Într-o corespondenţă activă, discută probleme ale creaţiei literare şi cei doi prieteni îşi comunică reflecţii înţelepte şi adînci despre condiţiile poeziei epice, ale dramei. Schiller se găsea acum, în apropiere, la Jena, unde ocupa catedra de istorie universală la Universitate. Se adunaseră acolo cîteva din spiritele cele mai de seamă ale Germaniei, filozofii Fichte şi Hegel, lingvistul Wilhelm von Humboldt, geograful Alexander von Humboldt, filologul clasic şi poetul Voss, traducătorul lui Homer. Întregul cerc de la Jena dezvoltă, într-un fel oarecare, poziţiile pe care Goethe le cucerise pentru epoca sa. La Weimar se opreşte, cîtva timp, o călătoare ilustră: este doamna de Staël, refugiată din Franţa, proclamînd protestul ei împotriva dictaturii lui Napoleon. Doamna de Staël pregăteşte o carte asupra Germaniei şi-şi adună material de informaţii. Vizita la Goethe nu dă însă toate rezultatele sperate. O mare mîhnire îl covîrşeşte curînd pe poet. La 9 mai 1805 moare Schiller. Dispărea unul din spiritele cele mai înalte şi unul din caracterele cele mai nobile ale Germaniei. Mai tîrziu, luînd în mînă craniul poetului, va admira urma însăşi a divinităţii lucrînd asupra materiei vii. Va scrie atunci *Oda la craniul lui Schiller*.

Între timp, mari lucrări se închegaseră. Apăruse *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*. Prima parte a noului *Faust* este aproape gata şi va apărea în curînd. Dar, în 1806, zgomotul armelor se aude din nou. Prusia declară război Franţei. Are loc bătălia de la Jena. Francezii pătrund în Weimar şi locuinţa poetului nu este, la început, cruţată. Obosită de încercările pe care Napoleon le impunea Europei, lumea doreşte pacea. La 27 septembrie 1808 începuse Congresul de la Erfurt. Goethe se află printre notabilii aflaţi acolo. Napoleon îl primeşte în audienţă. „Domnule Goethe, sînteţi un om", îi spune împăratul. Opera poetului îi era de mult cunoscută. *Werther* îl însoţise în timpul campaniei în

Egipt și, cum venise vorba despre tragedie și despre rolul destinului în astfel de opere literare, împăratul rostește o maximă a orgoliului: „Destinul este astăzi politica". Se părea că duhurile răsculate ale războiului se vor potoli. Marile lucrări literare sînt continuate: *Poezie și adevăr, Anii de călătorie ai lui Wilhelm Meister,* partea a doua a lui *Faust.* În 1812, aflîndu-se la băi, la Teplitz, îl întîlnește pe Beethoven. Cei doi mari oameni își fac adeseori împreună plimbarea lor de dimineață. Într-o zi, înaintînd pe promenadă, văd venind spre ei un grup în care disting familia imperială austriacă. Goethe se retrage în marginea drumului salutînd adînc. Dar Beethoven își trage pălăria pe ochi și, fixîndu-și solid mîinile la spate, înaintează fără să privească în lături și trece mai departe, spintecînd grupul imperial. În aceeași vreme, o nouă mare tulburare cuprinde lumea. Napoleon invadează Rusia. Moscova arde. Trupele franceze se retrag în derută. Împăratul gonește cu sania, căutîndu-și salvarea. Un mare dor de pace, de voluptate în nevinovăție, îl cuprinde pe poet. Din adîncurile trecutului și ale Orientului îl ademenește figura marelui poet persan, a lui Hafiz. Și, ca și acesta, el scrie mici cîntece consacrate plăcerii și înțelepciunii: *Divanul occidental-oriental.* După cîțiva ani, o nouă mare durere. Moare Christiane. Fusese o tovarășă de viață plină de voioșie, simplă și harnică. Îl iubise, iar el îi dăduse sufletul său, cu toată înfumurarea mediului curtean de la Weimar, care nu privise niciodată cu ochi buni pe această femeie din popor devenită soția celui mai mare poet al Germaniei. După cîțiva ani, în 1821, Goethe cunoaște la Marienbad pe o fată de șaptesprezece ani, pe Ulrike von Levetzow. O regăsește după doi ani, cînd poetul, ieșit dintr-o gravă criză cardiacă, venise să caute din nou tămăduirea la Karlsbad. Un val nou de tinerețe îl pătrunde și-l înalță. Poetul va face odată observația: „Geniul este o pubertate repetată". Bătrînul de 74 ani cere mîna Ulrikei. Și, cînd doamna Levetzow, exprimîndu-și recunoștința pentru onoarea ce i se făcuse fiicei ei, trebuie totuși s-o decline, ceva se prăbușește în sufletul lui Goethe. Renunțarea era acum partea lui. Pe drumul de înapoiere

la Weimar, în trăsură, se adună cuvintele solilocului său, se înlănțuie ritmic, se punctează prin rime. Ia astfel naștere unul din cele mai tulburătoare poeme ale lui Goethe, *Elegia din Marienbad,* cîntec al dorului și al renunțării.

Ultimii ani de viață ai lui Goethe sînt ai unui patriarh. Renumele lui pătrunsese pînă departe și oricine dorește să-l vadă și să-l asculte sau să-l studieze. Îl vizitează filozoful francez Victor Cousin, călătorul și arheologul Jean-Jacques Ampère, criticul literar Saint-Marc-Girardin. Sculptorul David d'Angers imprimă o medalie cu efigia sa. Carlyle publică în Anglia mari studii asupra lui Goethe, Gérard de Nerval traduce *Faust* în limba franceză. Apare și o traducere a lui Frédéric Stapfer, pe care o ilustrează Delacroix. Într-o zi, marele bătrîn primește vizita poetului și revoluționarului polonez Mickiewicz. Un copil de geniu, muzicianul Felix Mendelssohn-Bartholdy, îi este prezentat. Într-o zi, poposește la casa din Weimar și un tînăr călător, care cobora din Harz: era Heinrich Heine. „Cu ce treburi ați venit la Weimar, domnule Heine?" „Treburile mele s-au sfîrșit îndată ce am călcat pragul casei excelenței-voastre", răspunde tînărul poet, care-i trimisese volumul său, răsfoit de Goethe fără mare atenție. „Și ce lucrări literare mai întreprindeți acum?" „Scriu un *Faust*", răspunde mușcător vizitatorul. Unul din ultimii oaspeți ai lui Goethe este desenatorul și prozatorul englez Thackeray, viitorul autor al *Bîlciului deșertăciunilor.* O mare durere îl încearcă din nou pe Goethe, cînd primește, de la Neapole, vestea morții fiului său, August, natură violentă și tulbure, apăsată de greutatea moștenirii pe care o primise în sîngele lui. Sănătatea bătrînului era din ce în ce mai rea. Către sfîrșitul anului 1830 suferise o hemoragie pulmonară. Se restabilește cu greu. La începutul lui 1832, după ce scrisese ultimele scene ale *Faust,* boala revine. În ziua de 22 martie coboară în fotoliu și, cum i se pare că în cameră se întunecă, bătrînul cere „mai multă lumină". Sînt deschise larg obloanele, dar în aceeași zi Goethe închide pentru totdeauna ochii.

Cine urmărește evenimentele vieții lui Goethe și principalele ei etape, trebuie să constate că, printre operele poetului și cugetătorului, propria lui viață a fost una din cele mai de seamă. În *Wilhelm Meister*, Goethe va scrie odată : „Totul în afară de noi și, după cum pot spune, totul în noi este doar element ; dar adînc în noi locuiește forța creatoare care poate face ceea ce trebuie făcut și care nu ne îngăduie să ne odihnim cîtă vreme, într-un fel sau altul, n-o vedem realizată în afară de noi înșine". Viața lui Goethe a fost continua prelucrare a acestui element dinafara și dinăuntrul său. Viața lui a fost o operă. Povestindu-se adeseori și introducînd elemente ale biografiei sale în atîtea din operele lui, Goethe ne-a făcut să vedem cum s-a construit treptat, ajungînd în cele din urmă la sensurile cele mai înalte ale existenței. Copilul și adolescentul au tras din priveliștile și întîmplările vremii elemente care au intrat cu un rol hotărîtor în formarea personalității și operei scriitorului. O vorbă auzită, o situație la care a asistat, un om întîlnit reapar în amintirea lui, uneori după decenii, pentru a desprinde o învățătură, pentru a constitui o imagine a poeziei. Experiențele lui Goethe coboară în adînc și urcă de-acolo din nou la suprafață, cu un rol pilduitor pentru viață și creator pentru operă. Memoria scriitorului a păstrat tot trecutul său, dar nu ca pe un depozit mort, ci ca pe o materie maleabilă. Din această pricină, nu există moment al operei lui Goethe în legătură cu care să nu putem înregistra un răsunet autobiografic. Viața și opera lui se întrepătrund tot timpul și alcătuiesc o unitate solidară. Astfel, poezia lui lirică nu poate fi înțeleasă fără multele episoade ale iubirilor, ale desfătărilor și durerilor lui. Goethe n-a fost un poet de teme, ci unul la care creația lirică izbucnește direct din evenimentul trăit. „Cele mai de seamă opere ale poeziei — va spune el odată — sînt poezii ocazionale." De aceea, în cîntecele sau în poemele mai largi ale lui Goethe nu întîmpinăm nici o urmă de retorică, nici un joc zadarnic al imaginației, ci necontenit prezența întregului om viu, cu reacțiile lui descătușate chiar în momentul cînd a simțit nevoia să ia pana în mînă. Sinceritatea și spontaneitatea liricii goetheene sînt neîntrecute. În dramă, în roman, în poemul idilic sau filozofic, aceeași legătură cu viața trăită. În fața unei opere a lui Goethe ne întrebăm cărei împrejurări a vieții îi corespunde, cărei probleme personale îi dă o soluție. Cînd scrie romanul *Werther*, el se eliberează de apăsarea distrugătoare a unei iubiri nefericite. *Ifigenia* este expresia aspirației lui către liniște și seninătate. *Torquato Tasso* cristalizează răfuiala lui cu micul suveran absolutist de la Weimar. Întrepătrunderea vieții cu opera a devenit mai cu seamă evidentă în *Faust*. I-au trebuit poetului peste șaizeci de ani pentru a compune acest vast poem, cel mai de seamă al întregii sale opere. Lungul răstimp al compunerii lui *Faust* se explică prin nevoia poetului de a trăi, de a acumula experiențele, de a lumina în sine sensul adînc al mesajului său, mai înainte de a găsi soluția conflictului schițat încă din primii ani ai activității sale scriitoricești.

Am spus însă nu numai că opera lui Goethe este în toate punctele ei îndatorată vieții sale, dar și că această viață este o operă. Goethe a trăit din plin, cu o intensitate, cu o participare la evenimente pe care nu o egalează, în epoca respectivă, decît Byron, către care s-a îndreptat totdeauna admirația lui. Un om cu care leagă prietenie, o femeie iubită, o nouă situație de viață devin pentru el prilejurile unor experiențe trăite cu o nemaiasemuită intensitate și pînă la ultimele lor consecințe. Rolul prieteniilor a fost hotărîtor în toată viața lui Goethe. Behrisch la Leipzig, Herder la Strassburg, Merck și Jacobi în epoca preweimariană, Schiller la Weimar și atîția alții dintre oamenii întîlniți și iubiți vreodată au marcat legături din care Goethe a ieșit totdeauna nu numai transformat, dar îmbogățit și înălțat. Iubirile lui l-au înlănțuit de asemenea cu o putere imensă și, uneori, l-au zguduit pînă la limita rezistenței morale. Puțini oameni au iubit mai pasionat și puțini au suferit mai adînc atunci cînd au trebuit să se smulgă din lanțurile iubirii. Cînd s-a găsit în fața unei situații inedite, cînd a descoperit o înfățișare nouă a lumii, a na-

turii sau a culturii, a extras din ea tot ce putea vorbi sufletului său și tot ce-l putea desăvîrși. Vizitarea pinacotecii, din Dresda, studiul catedralei din Strassburg, ascensiunea Alpilor elvețieni, călătoria în Italia sînt treptele pe care s-a produs continua înălțare a lui Goethe. Cînd a trecut printr-o durere și a trăit o dezamăgire, suferința lui a devenit boală. S-a prăbușit, ca adolescent, cînd a trebuit să se despartă de Grete, la Frankfurt. S-a întors cu sănătatea zdruncinată și cu sufletul pustiit de la Leipzig, după ce trăise eșecul primelor lui studii și dezamăgirea dragostei pentru Kätchen. A stat în pragul sinuciderii după episodul iubirii sale pentru Charlotte Buff. Dar a știut să se salveze în ultimul moment, să renunțe sau să rupă, făcîndu-și violență sieși și necruțînd-o nici altora. Și, cînd s-a găsit în punctul cel mai adînc al căderii, a început îndată procesul revenirii la viață, al refacerii și reclădirii. Puterea de regenerare a poetului este una din cele mai miraculoase. Întocmai ca Faust, ascultînd clopotele de Paști, sau ca același erou, deșteptîndu-se vindecat din somnul greu al tulburării provocate de tragicul sfîrșit al Margaretei, Goethe a simțit mereu puterea binefăcătoare a vieții care revine, a energiilor care se adună din nou, a noii încrederi acordate lumii și omului. Cînd curba puterilor regenerate se găsea la punctul cel mai înalt și cînd pulsul vieții bătea mai puternic și mai plin, cîntecul lui Goethe se înălța cu o jubilare, cu o fericire de a trăi, ale cărei accente au fost rareori egalate în literatura universală. Și poetul, ca și omul, care a atins punctele cele mai adînci ale durerii, s-a înălțat și pînă la culmile cele mai înalte ale bucuriei. A fost deci un „om", cum am văzut că l-a numit Napoleon odată, un om în cel mai deplin înțeles al cuvîntului. A trăit viața în toate căderile și ascensiunile ei. Dante nu l-ar fi putut niciodată meni cercului infernal în care a așezat pe călduți și pe indiferenți.

Dar diferitele epoci ale vieții lui Goethe s-au întrunit și compus pînă la urmă în ciclul întreg al vieții sale, la sfîrșitul căreia el a putut adresa poporului german și omenirii întregi mesajul său. Venea din lumea burgheziei renane. A trăit din plin viața vechiului oraș

natal și a patriei sale apropiate, i-a colindat împrejurimile, i-a observat oamenii, i-a cercetat istoria. A fost un renan și un cetățean al orașului liber Frankfurt. A dorit să devină și un german și de aici pornește îndemnul lui necontenit de a-și schimba locul așezării, de a înfige cîte o rădăcină în alt punct al Germaniei. Goetz von Berlichingen ne duce în Franconia și în Bavaria. Faust este un erou saxon. Pe Wilhelm Meister rătăcirile lui îl poartă prin punctele cele mai variate ale peisajului german. A fost un german, dar n-a fost un german șovin. Nici o urmă de îngustime, de închidere meschină sau plină de ură în orizontul mărginit al țării sale. Patria este pentru el un loc de unde privește lumea. Copil încă, este atins de influența franceză. Își însușește limba franceză, apoi pe cea engleză și italiană. Cunoaște foarte mult din folclorul lumii și, într-o vreme, se pasionează pentru cel sîrbesc. Întreține legături de corespondență cu mulți oameni de seamă ai epocii sale, cu Walter Scott și cu Byron. Urmărește mișcarea științifică a lumii întregi: este la curent cu lucrările lui Geoffroy Saint-Hilaire și ale lui Cuvier. Nu numai literaturile antichității și ale vechiului orient, dar și cele străine ale lumii moderne nu au nici o taină pentru el. Pe cine nu citește? Pe Beaumarchais, Béranger și Robert Burns, pe Byron, Carlyle și Chateaubriand, pe Fenimore Cooper, Paul-Louis Courier, Casimir Delavigne și Jacques Delille, pe Alexandre Dumas, Fielding și Goldsmith, pe Guizot, Hugo, Mérimée și Sainte-Beuve, pe Metastasio, Richardson, Sterne, Walter Scott și Manzoni. Este cel dintîi care recunoaște talentul și înțelege toată originalitatea lui Stendhal. Traduce după un original rătăcit în Germania și aduce la cunoștința generală, în această formă mai întîi, *Nepotul lui Rameau* al lui Diderot, un autor pentru care avea o mare admirație. Pe masa lui sosesc numerele noi din *Edinburgh Review* și din *Le Globe*, prin care se ține la curent cu ultimele opere ale francezilor. Este cel dintîi care a pronunțat cuvîntul de „literatură universală" și care, întrebuințîndu-l, a denumit fenomenul circulației mondiale a bunurilor culturii, fără de care lumea modernă nu poate fi înțeleasă. La 31 ianuarie 1827, el îi

spune lui Eckermann: „Văd din ce în ce mai limpede că poezia este un bun al întregii omeniri..."

Tendința lui cea mai evidentă este de a cuprinde omul în totalitatea lui. În această privință, continuă cea mai bună îndrumare a Renașterii. Este un *uomo universale,* în înțelesul pe care italienii Renașterii îl dădeau acestui cuvînt. Și, după cum orizontul său nu dovedește nici o parțialitate, întru cît privește meritele și activitatea celorlalte națiuni, tot astfel interesul lui urmărește toate formele de manifestare ale spiritului omenesc și li se asociază în toate străduințele lor. Este poet, gînditor, naturalist și, în unele momente, artist plastic. De la Leonardo da Vinci nu mai apăruse în cultura lumii o personalitate atît de completă. În afară de operele lui literare, a îmbogățit tezaurul științific cu fapte de observație și noi teorii în optică, anatomie, mineralogie, biologie. Era la curent cu noile progrese ale arheologiei și cunoștea, ca puțini alții în vremea sa, istoria artei vechi și moderne. A fost un colecționar de artă și de obiecte naturalistice dintre cei mai avizați. Casa lui era un muzeu cu mai multe secțiuni. A fost tot timpul atras de teatru, pentru care a scris necontenit și pe care i-a plăcut să-l dirijeze la Weimar, ca director și ca regizor. A apărut și pe scenă de mai multe ori. A făcut mare impresie chipul în care a interpretat rolul lui Oreste, în propria lui tragedie *Ifigenia.*

Nu era, dealtfel, numai om de cabinet, țintuit la masa de lucru și în bibliotecă, acaparat de manuscrisele și de colecțiile lui. Iubea natura și căuta mereu tovărășia munților, a pădurilor și a apelor. Străbate Rinul în tot parcursul său, parcurge călare Alsacia și Lorena, urcă munții Harzului și ai Elveției. Este un alpinist intrepid. Unele din călătoriile lui le face pe jos. Nu disprețuiește viața de societate și, ca mulți din reprezentanții claselor conducătoare ale vechiului regim, el înțelege să lege de o plăcere a sociabilității fiecare zi a vieții. Într-una din poeziile lui, în *Oamenii veseli din Weimar (Die Lustingen von Weimar),* descrie ciclul feeric al săptămînii, împlinindu-se din petrecerea fiecărei zile. Nu avea nici un moment vid și n-a cunoscut niciodată lenea sau plictiseala. Acest mare visător era și un om

dintre cei mai activi și mai practici. A îndeplinit cu multă destoinicie diferitele funcțiuni care i s-au încredințat. Își dirija bine propriile lui interese, și gospodăria lui, confortabilă și elegantă, era dintre cele mai temeinice. Deși în cursul vieții sale a fost de mai multe ori grav bolnav, se bucura totuși de o vitalitate ce triumfa totdeauna peste încercările trupului. Frumusețea și splendoarea lui fizică, mult lăudate de contemporani, au fost temelia vigorii lui intelectuale și morale. După ce a murit, Eckermann a dorit să mai vadă încă o dată rămășițele pămîntești ale aceluia în care se deprinsese să recunoască unul din exemplarele cele mai de seamă ale speței noastre, un om asemeni zeilor. Pagina scrisă de Eckermann cu această ocazie este una din cele mai mișcătoare din cîte s-au scris vreodată: „A doua zi dimineață, după moartea lui Goethe, m-a cuprins dorul să mai văd încă o dată învelișul lui pămîntesc. Credinciosul lui servitor, Friedrich, mi-a deschis odaia în care fusese depus. Întins pe spate, se odihnea ca un om cufundat în somn. Liniște adîncă și tărie domneau peste trăsăturile figurii sale nobile și mărețe. Fruntea puternică dădea impresia că adăpostește încă gîndirea. Aș fi vrut să iau o buclă din părul său, dar respectul m-a împiedicat să i-o tai. Corpul gol era învăluit într-un cearceaf alb. Friedrich dădu pînza la o parte și am rămas uimit atunci de splendoarea zeiască a formelor lui. Pieptul era neobișnuit de puternic, lat și arcuit; brațele și coapsele pline, musculoase; picioarele delicate aveau forma cea mai pură și nicăieri nu se vedea vreo urmă de grăsime sau de slăbiciune și decădere. Stătea în fața mea un om desăvîrșit, în cea mai deplină frumusețe a lui, și încîntarea resimțită m-a făcut să uit o clipă că sufletul nemuritor părăsise un astfel de înveliș. Mi-am așezat mîna pe inima lui; pretutindeni o adîncă tăcere, și m-am tras atunci deoparte, pentru a lăsa lacrimile reținute să curgă în voie."

*

Goethe a participat la multe curente artistice și de idei ale vremii sale, pe care le-a sprijinit și ilustrat prin opere de mare însemnătate, și contribuțiile lui între-

gesc o operă unică şi profund originală. Căci, peste tot ceea ce are comun cu timpul său, el face încă un pas mai departe, un pas de uriaş, prin care atinge timpul nostru şi se leagă cu năzuinţele cele mai actuale. Începuturile sale literare coincid cu perioada *Sturm und Drang*. Scrie atunci drame ale libertăţii şi un roman sentimental, îi preamăreşte pe titani. Stilul său are tensiunea vremii. Scrie sacadat, cu expresii încărcate de afect, cu multe fraze exclamative. Se simte într-o vreme atras de mistica pietistă, de magie şi de alchimie. Dar chiar de pe-atunci face descoperirea artei antice, relevată germanilor de Winckelmann. Curentul acesta se desfăşoară paralel cu celălalt, pînă cînd călătoria în Italia îl face să triumfe şi se cristalizează într-o nouă serie de opere. Adeptul curentului *Sturm und Drang* devine neoumanist. Ce a fost arta şi cultura antică pentru germanii de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea putem spune astăzi mai bine. Multele contradicţii care se aglomeraseră către sfîrşitul vechiului regim, viu simţite de burghezia aspirînd către puterea politică pe care dorea s-o smulgă feudalităţii, după ce obţinuse prosperitatea economică şi o mare influenţă în cultură, acele nenumărate contradicţii au putut fi eliminate de francezi prin revoluţia lor burgheză. Burghezia germană nu era însă destul de puternică pentru a face şi pentru a izbuti într-o revoluţie. Ea încearcă atunci să depăşească contradicţia, să ajungă la unitate, la o nouă împăcare cu lumea, orientîndu-se după modelul antic, mai cu seamă după cel grecesc, în care poeţilor şi teoreticienilor germani, începînd cu Winckelmann, li se părea a recunoaşte idealul unei seninătăţi sublime, obţinute prin deplina unitate a omului cu natura şi cu societatea. Psihologia omului şi a culturii greceşti, aşa cum au stabilit-o gînditorii şi artiştii neoumanismului german, Winckelmann, Herder, Hölderlin, Goethe şi Schiller, Wilhelm von Humboldt şi atîţia alţii, cuprinde desigur partea ei de convenţie. Căci de care epocă a culturii greceşti se vorbeşte, de omul cărei faze din lunga dezvoltare a societăţii greceşti? Grecia homerică nu este deloc asemănătoare cu aceea a veacului al V-lea sau a alexandrinismului. Multlăudata seninătate grecească, pe

care o întîmpinăm cu desfătare la Homer, apare umbrită la Hesiod. N-au dat apoi grecii, în tragedia lor, monumentul cel mai de seamă al luptei omului cu realitatea, cu ceea ce este inuman în realitate, cu destinul? Iar împăcarea omului cu realitatea, pe care n-o tulbură în *Iliada* decît strigătele şi protestul lui Tersites, n-a fost adînc compromisă prin însăşi dezvoltarea sclavagismului, cu numeroasele lui revolte, mai cu seamă în partea finală a istoriei antice a Greciei? Nu încape îndoială că ademenitorul tablou al Greciei senine are nevoie de multe retuşări. Iar dacă continuăm a citi pe neoumaniştii germani, nu o facem pentru a afla tot adevărul cu privire la greci, ci pentru a găsi un document irecuzabil, uneori de o mare frumuseţe artistică, a năzuinţei germanilor la sfîrşitul veacului al XVIII-lea, atît de expresivă pentru nemulţumirile şi revendicările care îi agitau. Proslăvirea seninătăţii antice este, în operele neoumaniştilor germani, o compensaţie oferită neliniştilor prezentului. Din această stare de spirit au rezultat, printre scrierile lui Goethe, *Ifigenia, Elegiile romane, Hermann şi Dorothea.*

Pentru că nu puteau face revoluţia menită să obţină noua armonie a omului cu lumea, germanii acestei vremi au mai găsit şi un alt mijloc, în afară de învierea idealului grec. Ei au crezut că originea neliniştii prezente ar sta în lupta instinctelor cu raţiunea în interiorul sufletului individual. Trebuia obţinută deci pacificarea internă a omului, unitatea lui lăuntrică. În căutarea acestei soluţii s-au înmulţit în Germania, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi la începutul celui următor, sistemele morale şi pedagogice, toate acele construcţii care au creat faima Germaniei ca ţară a filozofilor şi educatorilor. În *Analele germano-franceze,* Karl Marx va face în 1843 următoarea adîncă observaţie: „După cum popoarele antice şi-au trăit istoria lor anterioară *(Vorgeschichte)* în imaginaţie, în mitologie, tot astfel noi, germanii, ne-am trăit istoria noastră ulterioară *(Nachgeschichte)* în filozofie. Sîntem contemporanii filozofici ai prezentului, fără să fim şi contemporanii lui istorici." Unul din cele mai renumite sisteme filozofice şi pedagogice ale germanilor îl constituie scrierea lui

Schiller, *Scrisori despre educația estetică a omenirii*, unde ni se arată cum, prin influența artei, omul poate ajunge la o înnobilare a instinctelor sale, capabilă să suprime vechiul conflict al acestora cu exigențele morale ale rațiunii. Omul poate realiza binele moral luptînd cu înclinările sale și învingîndu-le. Dar el poate ajunge la același rezultat dînd o direcție estetică sensibilității sale, ajungînd să evite „răul" din pricina „urîțeniei" acestuia și preferînd „binele" pentru că este și frumos. Schiller a crezut, inspirat de o nobilă mîndrie omenească, în posibilitățile morale ale rafinării estetice a omului. Iar Goethe a intercalat, în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister,* sub titlul *Spovedaniile unui suflet frumos,* portretul unei femei în sufletul căreia, prin frumusețe morală, a dispărut orice conflict, orice neliniște, frică și tulburare, înlocuite prin unitatea nobilă și senină a sufletului. Prin creșterea unor „suflete frumoase" se credea că se poate atinge acea împăcare a omului cu lumea pe care francezii aceleiași epoci o încercau prin schimbarea radicală a orînduirii lor sociale.

Odată cu *Wilhelm Meister* atingem o nouă etapă a gîndirii lui Goethe. Neoumanismul este acum depășit. Împreună cu *Faust, Wilhelm Meister* este opera căreia Goethe i-a consacrat timpul cel mai întins de elaborare. Primul roman din ciclul lui *Wilhelm Meister, Anii de ucenicie (Wilhelm Meisters Lehrjahre),* este compus în lungul interval de la 1776 pînă la 1796. După doi ani, poetul începe să scrie continuarea acestei narațiuni care, împreună cu alte episoade conexe, constituie *Anii de călătorie ai lui Wilhelm Meister sau Cei care renunță (Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden).* Această nouă operă apare în trei volume între 1821—1829 și, cu unele apendice postume, în ediția completă publicată în 1837, după moartea scriitorului.

Wilhelm Meister este romanul formării unei personalități. Germanii numesc o astfel de creație literară un *Bildungsroman.* Ideea de a înfățișa un om în devenire, astfel încît în succesiunea narațiunii să se petreacă nu numai fapte noi, dar eroii înșiși să se schimbe, această idee rămăsese cu totul străină clasicismului. În

dramele și romanele clasicismului caracterele erau fixate o dată pentru totdeauna și stările lor sufletești, ca și faptele pe care le săvîrșeau, decurgeau din acele caractere, cu rigoarea logică în care se constituie o concluzie din premisele ei. A fost, deci, o inovație literară, deși au mai existat unele încercări înainte, această desfășurare a unei biografii fictive în care ni se prezintă un om în acțiunea de cucerire a sensurilor existenței lui. Schema epică a romanului este mai veche. Este o povestire în legătură cu existența rătăcitoare a actorilor, cum dăduse Scarron, în al său *Roman comic,* încă din secolul al XVII-lea, dar fundamental deosebită de acesta prin ton, episoade și caractere. Este apoi, după tipul romanelor picarești ale spaniolilor, povestirea unei călătorii în timpul căreia eroul descoperă societatea contemporană, trece prin cele mai variate situații ale vieții, dar devine, în cele din urmă, el însuși. Folosind aceste elemente ale tradiției literare, Goethe a găsit prilejul să introducă în povestire propriile lui experiențe și să-i dea concluzia morală care i se impusese în timp ce se consacra lungii sarcini a compunerii, prelungită pînă în momentul maturității sale.

Tînărul Wilhelm Meister, fiul unui negustor, călătorind pentru afaceri, se îndrăgostește de Mariana, o actriță pe care o părăsește cu durere cînd se crede înșelat. Însoțind trupe de actori, el trece prin episoadele mai multor iubiri, în cursul cărora apar cîteva dintre cele mai seducătoare portrete feminine ale literaturii, Aurelia și Filina, Tereza și Natalia, dar mai cu seamă tulburătoarea Mignon, o italiancă rătăcită pe lîngă actorii germani, o copilă grațioasă și delicată, dar misterioasă și bolnăvicioasă, care moare fiindcă iubește. Peregrinările lui Wilhelm Meister îl duc apoi în societatea nobilimii germane, unde el își găsește o soție în Natalia, o natură superioară, cu mari înzestrări religioase și estetice, un „suflet frumos", un fel de Ifigenie. Un nobil, Jarno, îi aduce lui Wilhelm revelația lui Shakespeare, și o parte a operei este consacrată analizei lui *Hamlet.* Din aceeași lume a aristocrației, un grup de educatori, lucrînd în taină, supraveghează formația lui Wilhelm, care, în cele din urmă, înțelege că trebuie să obțină mă-

iestria într-un domeniu al activității omenești. Se decide deci să îmbrățișeze o carieră practică și devine chirurg.

Romanele trecutului naraseră adeseori iubiri, lupte și aventuri, dar niciodată formația unui om. *Émile* al lui Rousseau cuprinsese din plăsmuirea personalității umane numai epoca uceniciei ei. Aici, procesul era urmărit mai departe, pînă în momentul desăvîrșirii unui caracter și al lămuririi unui drum în viață. „Un talent se formează în liniște, un caracter în vîrtejul lumii", spune un vers al poetului. Poetul recunoaște importanța datelor naturale în formația unui caracter omenesc, dar pînă atunci trebuie să intervină opera educație, *die Bildung*. La început, Wilhelm crede că educația se poate desăvîrși prin sfatul și înțelepciunea unui maestru, prin rezultatele experienței altora. De aci necontenitele lui rătăciri, alunecarea lui sub influențe diverse. De aci și sentimentul eșecului, al vidului unei anumite epoci a vieții, cînd la sfîrșitul ei nu s-a cristalizat încă o concluzie de viață substanțială și hotărîtoare. În realitate, nu există experiențe inutile, care să nu contribuie la crearea personalității, încît omul în epoca formării lui nu trebuie să-și pună în orice clipă marile lui întrebări, ci să se consacre cu interes fiecăreia din problemele particulare ale vieții și sarcinii ei imediate. Viața trebuie deci trăită, și unul din mijloacele de a o pierde provine tocmai din frica neîmplinirii ei. Niciodată maximele educatorilor nu dovediseră o mai mare lărgime de idei. Este ca și cum Goethe ar opune o negație radicală tuturor pedagogilor trecutului, înarmați cu ferula lor, îngîmfați prin siguranța că pot recomanda tînărului singura lui țintă valabilă. Predicile sînt inutile. Viața îl formează pe om. Ea este marea educatoare. *Memento vivere !*

În mijlocul societății nobiliare în care ajunge să trăiască, Wilhelm Meister are la un moment dat impresia că numai în această clasă există condițiile de libertate necesare formării unei personalități multilaterale și armonice. Dar pentru că Wilhelm, tînărul burghez, nu poate beneficia de aceleași condiții, crede că le poate înlocui prin libertatea boemă a unei vieți de actor. Starea burghezului, negustor sau industriaș, i se pare prea

strîmtă, lipsită de interes și de perspective. „La ce-mi folosește — exclamă Wilhelm într-un rînd — să fabric un fier bun, dacă viața mea interioară este plină de zgură și de ce să-mi dau osteneala să pun în rînduială bunurile mele, dacă nu sînt de acord cu mine însumi !" Nevoia de unitate, de eliminare a contradicțiilor cu lumea înconjurătoare, pe care am văzut-o agitînd întreaga burghezie germană a vremii, ajunge aici să se cunoască pe sine însăși. Wilhelm elimină, de fapt, aceste contradicții numai atunci cînd izbutește să realizeze idealul omului în epoca ascensiunii burgheze, adică să schițeze, de fapt, o nouă așezare a societății. În momentul acesta el înțelege că nu mai are nevoie de libertățile boemei și părăsește teatrul. Drumul lui trebuie să continue în direcția însușirii unei măiestrii, adică a unui ansamblu de cunoștințe și deprinderi practice și active, puse în serviciul societății. Jarno îi face revelația maximei fundamentale a asociației sale : „Orice om trebuie să se priceapă într-o direcție bine precizată, să știe să facă ceva într-un chip cu totul remarcabil" (*Anii de ucenicie*, VII, 9). Iar un alt personaj va spune în *Anii de călătorie* (II, 12) : „Legea fundamentală a comunității noastre este că trebuie să stăpînești în mod temeinic o specialitate oarecare". Specialitatea, desigur practicată adesea în vechiul regim, nu era totuși una din maximele lui. Pentru aristocrația feudală, situată în afara procesului creator de bunuri, nu se impunea nicidecum nevoia unei formații diferențiate după tipul vreuneia din muncile omenești, adică ale unei specializări. *L'honnête homme*, tipul reprezentativ al societății aristocratice în vremea absolutismului, trebuia să aibă o formație multilaterală și armonioasă, dar nu i se îngăduia să manifeste o competență specială în vreunul din domeniile limitate ale îndeletnicirilor omenești. Evident, burghezia nu-și putea însuși acest punct din vechiul cod al artei aristocratice a vieții. Clasă întreprinzătoare și activă, burghezia în ascensiune aducea prețuirea muncii și a formației omenești necesare oricărei munci creatoare, adică a specializării. Wilhelm Meister fixează momentul acestei transformări în ideile oamenilor. Prin specializare și prin activitate utilă societății, se produce însă și acea bogată integrare a pu-

terilor sufletești, acea armonioasă unificare a persoanei morale, pe care o propusese neoumanismul. Cine muncește și cine s-a desăvîrșit în măiestria muncii lui a cîștigat un punct de vedere asupra lumii, s-a pus de acord cu sine și cu realitatea din jurul lui, a devenit o personalitate. Romanul lui Goethe înfățișează aceste mari cuceriri ale epocii noi.

În *Anii de călătorie* perspectivele morale și sociale ale lui Goethe se extind și mai mult. Wilhelm, devenit tatăl lui Felix, pornește împreună cu acesta pentru a-i arăta lumea și a-l instrui. În întreprinderea agricolă a personajului numit Unchiul, cei doi călători iau cunoștință de devizele acestuia : „De la prosperitatea unuia, către prosperitatea tuturor", „Proprietate și bun comun", „Celor mai mulți, ce este mai bun", „Celor mulți, tot ceea ce ei doresc". Afirmarea acestor principii a făcut pe unii critici să vorbească despre socialismul sau chiar despre comunismul lui Goethe, ceea ce este, fără îndoială, o exagerare. Este sigur însă că, în epoca de la 1800 pînă către 1830, cînd manuscrisul lui *Wilhelm Meister* se îmbogățește necontenit, Goethe a parcurs unele din operele și a reflectat adesea la ideile lui Saint-Simon, Fourier și Robert Owen. Socialismul utopic l-a atins deci pe Goethe cu înrîurirea lui, cristalizată în sentențele amintite, prin care se afirma rolul social al proprietății și îndreptățirea tuturor de a se împărtăși din bunurile materiale ale societății. Inspirat de aceste idei, nepotul Leonardo aduce unei colonii de țesători bumbac venit din America. Dar mașinile englezești tulbură liniștita colonie manufacturieră și impun micului grup de țesători problema aflării unei patrii noi în continentul tînăr al Americii. Apare astfel unul din primele ecouri literare ale crizei sociale provocate de dezvoltarea industrială în Germania. Dar schimburile comerciale dintre cele două lumi creează noua realitate a economiei internaționale. În vedera acesteia trebuia creat un om nou. Sarcina este atribuită unei organizații școlare, „Provincia pedagogică", căreia Wilhelm îi încredințează pe fiul său Felix. „Provincia pedagogică" este o colonie agrară, întreținută prin însăși munca elevilor, îndrumați către specialități practice, în acord cu înclinațiile lor. Munca elevilor este

însoțită tot timpul de muzică, menită să le transmită spiritul armoniei, dar și al solidarității celor ce muncesc. Numai cînd discipolul „Provinciei pedagogice" este pătruns de toate aceste sentimente și a putut să-și însușească aceste atitudini, poate el să pornească în lume, bine pregătit și pentru cîmpul cel larg al activității moderne. Astfel, dacă în primul roman pedagogic al secolului al XVIII-lea, în *Émile* al lui Rousseau, se preconiza un sistem de educație împărtășit de un maestru unui singur elev, noul roman pedagogic al lui Goethe întrevede metodele unei educații colective, menite să formeze exemplarul uman folositor societății sale. Wilhelm Meister descoperise valoarea umană a muncii specializate ; fiul său Felix o va exercita în spiritul celei mai largi solidarități umane. În aceste îndemnuri ale lumii noi va culmina și cealaltă operă fundamentală a lui Goethe, *Faust*.

*

Dintre toate operele lui Goethe, *Faust* este aceea căreia autorul ei i-a consacrat strădaniile cele mai îndelungi, mai deseori reluate, cultivate cu mai multă pasiune. *Faust* nu este numai cea mai de seamă creație goetheană, dar și acea care exprimă mai complet pe poet și epoca lui. Dacă ne gîndim că primul moment al conceperii lui *Faust,* după propriile declarații ale poetului, coboară în timp pînă la 1769 sau, poate, chiar pînă la 1766, adică în anii pe care îi petrece ca student la Leipzig, și dacă adăugăm că lucrul s-a prelungit pînă în 1832, cînd apare și partea a doua a operei, putem conchide că nu există în toată literatura universală o altă lucrare literară care să fi cerut un timp mai îndelung al elaborării și în care să fi intrat un număr mai mare din experiențele creatorului ei. În cei peste șaizeci de ani, cît a durat compunerea lui *Faust*, poetul și-a părăsit de mai multe ori lucrul, reluîndu-l în patru perioade de activitate mai intensă : între 1773—1775, 1788—1790, 1797—1801 și 1825—1831. Ezitările pe care le manifestă acest ritm al muncii sale, precum și faptul că versiunea primitivă a poemului nu lasă deloc să se întrevadă forma definitivă pe care o va lua pînă la

urmă, toate aceste împrejurări dovedesc că pentru a cristaliza această formă a trebuit nu numai ca Goethe să trăiască și să ajungă pînă în pragul morții, dar și ca epoca lui, așezările ei economice și sociale și îndrumările ei morale, întreaga cultură a Germaniei și a Europei moderne să se schimbe în jurul său. Examinînd data intervalelor de timp în care Goethe a fost mai activ în compunerea lui *Faust*, este ușor să constatăm că, început în epoca *Sturm und Drang*, redactarea poemului se continuă în zilele Revoluției franceze și ale epocii în care cuceririle ei se consolidează. Chipul în care a evoluat concepția faustică n-a putut rămîne străin de aceste evenimente.

Faust este un poem care evocă destinul unui personaj istoric, a cărui naștere și primă formație se petrec înainte de începutul veacului al XVI-lea și în jurul căruia amintirile contemporanilor și imaginația populară construiesc una din legendele cele mai caracteristice din epoca Reformei. După părerea multora din comentatorii lui, Faust al istoriei este o apariție tipică a lutheranismului, deși e un anti-Luther. În formula sa sufletească au intrat elementele culturii medievale, vii încă în învățămîntul universitar al timpului, împreună cu magia Renașterii și cu noul cult pe care această epocă îl consacră naturii și antichității. Pînă cînd motivul faustic să-l ispitească pe Goethe și să-l decidă a-i consacra partea cea mai întinsă a carierei sale de creator, Faust a reținut peste alți patruzeci de scriitori germani și străini, printre care tragicul elizabetan Christopher Marlowe, la sfîrșitul secolului al XVI-lea, și pe Gotthold Ephraim Lessing, în veacul al XVIII-lea, spiritul conducător al literaturii germane în epoca „luminilor“ ei. Între timp, în secolul al XVII-lea, Calderón de la Barca, unul din cei mai de seamă poeți ai Spaniei, tratează în drama sa *El magico prodigioso (Magul făcător de minuni)* un motiv înrudit cu acel al lui *Faust*. Pentru a înțelege bine valoarea creației goetheene este deci necesară comparația ei cu alte opere ale literaturii germane aparținînd unui trecut destul de îndepărtat, ba chiar și cu unele opere înflorite în culturi naționale deosebite. Folosirea acestui larg cadru comparativ ne arată că dacă motivul

faustic, tratat între timp de alți scriitori, a luat la Goethe o formă cu totul nouă și s-a îmbogățit cu o semnificație inedită, este un semn că noile exigențe sociale și morale ale timpului au intrat în această transformare cu un rol hotărîtor. S-a scris o istorie a motivului faustic, urmărit în epoca dinainte și după Revoluția franceză. *Faust* al lui Goethe, așa cum trăiește pentru noi în forma definitivă și completă a publicației din 1832, aparține, nu numai prin data apariției lui, dar și prin tendințele lui culminante, celei de-a două perioade amintite.

Cine cercetează chipul în care epoca de mari transformări de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și începutul celui următor a lucrat asupra concepției faustice în opera lui Goethe își dă seama că aceasta conține îndrumările capitale care au fructificat întreaga epocă următoare. *Faust* este, în adevăr, un poem universal, ceea ce germanii numesc *ein Weltgedicht*, adică o creație a fanteziei care însumează toate experiențele tipice ale omului și îi indică o soluție și un drum în problemele timpului și societății sale. Prin bogăția conținutului și lărgimea orizontului său, o singură altă operă mai veche îi poate sta alături, *Divina Comedie* a lui Dante Alighieri.

Iată, în această privință, considerațiile pe care Schelling le făcea încă din 1803, adică într-un moment în care nu se publicase decît un fragment al tragediei, în ale sale *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*: „Atît cît putem judeca pe *Faust* de Goethe, după singurul fragment pe care îl cunoaștem, putem spune că acesta cuprinde cea mai întinsă și cea mai pură esență a epocii noastre, făcută din ceea ce epoca aceasta conține de pe acum în sine și chiar din germenii prin care ea a fost și este încă grea de un întreg viitor“.

Faust este un rebel. Prin alianța sa cu Mefistofel, el înfrînge constrîngerile etice și religioase ale omului Reformei și setea de cunoaștere a Renașterii. Personajul faustic întrupează premisele ideologice din care s-au dezvoltat atîtea din atitudinile civilizației moderne. Autorii cărților poporane, despre care am amintit mai înainte, întocmai ca și primii poeți culți atrași de motivul faustic, iau față de eroul lor o poziție inspirată de

comandamentele lumii vechi. Faust este, pentru aceştia, un rebel care merită a fi condamnat : sufletul său este destinat pierzării, iadul îl înghite. Chiar un poet de însemnătatea lui Marlowe, care simte nobleţea personajului, nu a fost destul de liber faţă de prejudecăţile contemporane pentru a putea să-l mîntuie pe Faust. Întîmpinăm deci un moment crucial în dezvoltarea motivului faustic atunci cînd aflăm, în legătură cu fragmentul dramatic rămas de la Lessing, că acesta intenţiona să-l mîntuie pe Faust pentru motivul că nu poate fi blestemat omul care se comportă dînd urmare instinctului cunoaşterii, adică celui mai nobil dintre instinctele naturii umane. În adevăr, după tradiţiile primordiale, alianţa lui Faust cu Mefistofel era o urmare a setei de cunoaştere a celui dintîi. Fragmentul lui Lessing este, deci, cotitura cea mai de seamă în dezvoltarea de două ori seculară a motivului faustic, ba chiar în milenara evoluţie a motivului rebeliunii. Goethe îşi însuşeşte cîştigul obţinut de înţelepciunea şi generozitatea lui Lessing. Poemul lui sfîrşeşte tot în mîntuirea lui Faust, deşi pentru alte motive decît acelea ale premergătorului său. Faust al lui Goethe se mîntuie ; el obţine dezlegarea actului prin care se vînduse lui Mefistofel, datorită eternei lui năzuinţe şi chipului în care culminează existenţa sa, pusă în serviciul oamenilor şi al libertăţii lor. După multe experienţe şi rătăciri ale vieţii, Faust ajunge stăpînitorul unui ţinut pe care-l răpeşte valurilor mării şi în care visează să statornicească un popor liber şi fericit. O remuşcare îl agită totuşi pe Faust. Pe domeniul lui rămăsese, într-un tufiş de tei, căsuţa unei perechi patriarhale, a lui Philemon şi Baucis. Faust doreşte să mute pe bunii bătrîni într-un alt loc şi să obţină întreaga zare liberă către mare. Dar cînd Mefistofel, interpretînd cu exces perfid dorinţa lui Faust, aprinde căsuţa bătrînilor şi provoacă nenorocirea lor, inima eroului se frînge în faţa acestui act al despotismului şi injustiţiei. Doamna Grijă se strecoară încă o dată lîngă el şi stinge privirile înţeleptului moşneag centenar. Lemurele se grăbesc să-i sape groapa, dar Faust regăseşte mîngîierea cînd, ascultînd zgomotele muncii, el dobîndeşte siguranţa că un popor activ şi

liber, consacrat luptei neîncetate împotriva naturii rebele, va înflori în fericire pe pămînturile pe care fapta sa i le dăruise. În momentul acesta, Faust rosteşte formula rezolutorie a contractului pe care îl încheiase cu Mefistofel. El îi spune clipei : „Rămîi, eşti atîta de frumoasă !“ Mefistofel crede a fi cîştigat prinsoarea, dar sufletul lui Faust se înaltă în apoteoză cerească. Iată cuvintele lui Faust în momentul profetic al viziunii societăţii viitoare, liberă şi activă, aducînd eroului revelaţia sensului vieţii omeneşti :

O mlaştină se-ntinde lîngă munte, nesfîrşit,
Şi infectează tot ce-am cucerit.
Băltoaca să se scurgă, putredă, în mare.
Aceasta-ar fi izbînda cea mai mare.
Un spaţiu voi deschide multor milioane,
Să locuiască-aci, nu sigur, dar în libertate :
Sînt verzi cîmpiile, şi om, şi turmă
Pe nou pămînt, de tihnă, se îndrumă
Spre aşezările pe cari, pe dîmbul falnic,
Viteaz norod le-a ridicat strădalnic.
Întrezăresc aici o ţară-paradis —
Înverşunat talazul bată în limanuri,
Unde spărtură face, ca să cutropească,
Aleargă obştea. Ştirbitura s-a închis.
Acestui rost îi sînt cu totul închinat,
Mijeşte încheierea nalt-a-nţelepciunii :
Îşi merită viaţa, libertatea, acela numai
Ce zilnic şi le cucereşte nencetat.
Şi astfel îşi petrec aicea pe limanul
Primejdiei, copii şi tineri,
Bărbaţi, moşnegi, cu vrednicie, anul.
Aş vrea să văd asemenea devălmăşie,
Să locuiesc cu liberul popor pe liberă cîmpie.
Acelei clipe aş putea să-i spun, întîia oară :
Rămîi, că eşti atîta de frumoasă !
Căci urma zilei mele pămîntene
Nici în eoni nu poate să dispară.
Şi presimţind o fericire, ce înaltă se-nfiripă,
Eu gust acum suprema clipă.

(II, V, trad. L. Blaga)

Cultul activității, al muncii în opera de transformare a naturii, este un accent cu totul nou în *Faust*, acela prin care poemul lui Goethe se leagă cu dezvoltarea ulterioară a civilizației noastre. Cînd citim convorbirile lui Goethe cu Eckermann, adică unul din documentele cele mai edificatoare cît privește sfera de idei a bătrîneții poetului, sîntem de cîteva ori surprinși de gigantícele planuri de lucrări strîns legate de dezvoltarea modernă a industriei și comerțului internațional, pe care marele poet le mîngîia în intimitatea lui. Astfel, în convorbirea de la 29 februarie 1824, Goethe comunică interlocutorului său proiectul făurit de Eugen Napoleon, fratele împăratului, în cursul unei întrevederi pe care o avusese la Marienbad, privitor la construirea unui canal care să lege Dunărea cu Rinul. La 21 februarie 1827, Goethe se entuziasmează de planul lui Alexander von Humboldt pentru tăierea istmului Panama, evocînd marile și înfloritoarele porturi care ar putea apărea pe acest nou drum de legătură al Americii cu China și Indiile Orientale. În cursul aceleiași convorbiri, Goethe preconizează străpungerea canalului Suez. Aceste două lucrări din urmă, momente importante în dezvoltarea civilizației burgheze moderne, au și fost executate mai tîrziu de inginerul francez Ferdinand de Lesseps. O operă asemănătoare execută și Faust al lui Goethe, atunci cînd dăruiește oamenilor o țară nouă, sustrasă mării invadatoare. S-a spus chiar că modelul acestei simbolice acțiuni constructive a fost fapta oamenilor din Țările-de-Jos, care, încă din secolele anterioare, ridicaseră, prin vitejești eforturi, renumitele lor diguri, transformînd șesurile inundabile ale țării lor în fericite tărîmuri fertile.

Formula finală în care culminează *Faust* de Goethe, asociind libertatea cu activitatea transformatoare a naturii, este a unei democrații a muncii. Unii interpreți ai lui Goethe au situat soluția de viață pe care el o propune omenirii moderne în cadrul mai larg al formulei burgheziei ascendente. Dar în *Faust* zările se deschid libere către dezvoltările proprii întregului secol al XIX-lea și chiar al secolului nostru. *Faust* este poemul civilizației muncii și al progresului infinit, prin activitatea de transformare a naturii.

Reiau întreaga sferă de probleme legată de *Faust* în studiul următor,[1] anume consacrat cercetării acestui poem.

*

În cadrul largilor perspective ale operei goetheene, schițată în paginile de față, *Poezie și adevăr* este cea mai de seamă din scrierile sale autobiografice, aceea care, ducînd povestirea împrejurărilor în care s-a dezvoltat autorul pînă în al douăzeci și cincilea an al vieții, ne înfățișează epoca primei lui formații și, oarecum, temeliile întregii lui opere și personalități. Opera a început a fi scrisă încă din anul 1808, cînd apare prima ediție a *Operelor alese* ale lui Goethe, și este publicată, cu primele trei părți, între 1811 și 1814. A patra parte, conținînd episodul iubirii sale pentru Lili Schönemann, care a trăit pînă în anul 1810, n-a văzut lumina tiparului decît în 1831. Pentru a-și scrie opera, Goethe nu s-a sprijinit numai pe amintirile sale, ci s-a adresat și unor vechi prieteni, martorii evenimentelor copilăriei, a răsfoit vechi colecții de ziare și reviste, a studiat unele lucrări de istorie relative la epoca pe care trebuia s-o descrie. A rezultat astfel o operă autobiografică menită să înfățișeze pe autorul ei în epoca sa și chipul în care aceasta din urmă l-a format. Precizînd scopul unei astfel de opere, Goethe scrie chiar în prefața ei : „Aceasta este tema principală a unei biografii : să descrie un om în împrejurările vremii lui și să arate în ce măsură totalitatea lumii i se opune, în ce măsură îl favorizează, cum din acestea se formează o concepție despre lume și oameni și în ce chip, dacă este vorba de un artist, poet sau scriitor, concepția lui se răsfrînge din nou în afară. Dar pentru aceasta se cere un lucru greu de atins : anume, ca individul să se cunoască pe sine și veacul său ; pe sine, în măsura în care în orice împrejurări ar fi rămas același, veacul, ca pe unul care a dus cu sine, a determinat și a format deopotrivă pe cel ce i s-a supus sau pe cel care i-a rezistat, în așa

[1] T. Vianu se referă la succesiunea studiilor din volumul *Studii de literatură universală și comparată*, 1963. În ediția actuală, p. 517 (n. ed.)

fel încît să se poată spune că oricine, dacă s-ar fi născut chiar numai zece ani mai devreme sau mai tîrziu, ar fi trebuit, cît priveşte formaţia lui proprie şi influenţa asupra celorlalţi, să fi devenit cu totul altul." *Poezie şi adevăr* este astfel un document al acelui spirit istoric, mult mai slab la oamenii vechiului regim, dar în vădită creştere la toţi scriitorii care, asistînd la marile prefaceri sociale ale Revoluţiei franceze şi înregistrînd ecourile intelectuale şi morale ale acelor evenimente au ajuns a înţelege mai bine viaţa în timp a omului, felul în care dezvoltarea istoriei îl determină şi-l formează pe individ.

Aceasta este, dealtfel, trăsătura ce deosebeşte autobiografia lui Goethe de alte opere autobiografice ale trecutului, ca, de pildă, *Confesiunile* lui Jean-Jacques Rousseau. Rousseau n-a dovedit un sentiment atît de pronunţat al realităţii istorice. „Întreprind o operă — scrie Rousseau — care n-a avut nici un exemplu şi nu va avea imitatori. Vreau să arăt semenilor mei un om în tot adevărul firii sale, şi acest om voi fi eu." Un om, deci oricare om şi de oricînd, omul abstract, superior şi exterior fluctuaţiilor istorice, al raţionalismului clasic. În realitate, Rousseau este un exemplar uman foarte caracteristic al veacului său, al acelui secol al XVIII-lea, la sfîrşitul căruia orînduirea feudală şi absolutismul trebuiau să se prăbuşească şi ale cărui conflicte, rătăciri şi iluzii, marele scriitor le-a întrupat într-un mod atît de elocvent. Faţă de Rousseau, Goethe, scriitor al unor vremuri mai noi şi care a asistat la căderea vechii orînduiri în Franţa, nu mai vrea să ne înfăţişeze o mărturie pur individuală, nici un exemplu omenesc general, ci povestirea unei vieţi omeneşti dezvoltată odată cu veacul său şi în dependenţă de forţele care l-au străbătut pe acesta.

Povestirea lui Goethe începe, precum s-a văzut mai sus, cu descrierea vechiului Frankfurt şi a altor centre ale lumii germane, în secolul al XVIII-lea, din care evocă moravuri, oameni, opere, curente literare şi de idei. Privim astfel nu numai tabloul vechii Germanii în primele două decenii şi jumătate care urmează anului 1750, dar şi al numeroaselor împrejurări speciale

sau al figurilor omeneşti, reapărute apoi în operele sale, mai ales în cele ale tinereţii. Dar, în mijlocul tuturor acestora, Goethe însuşi ni se arată trăind, dar mai ales formîndu-se, privind lumea şi oamenii, bucurîndu-se şi suferind, depăşindu-se însă totdeauna, recunoscîndu-şi teme şi ţinte noi în elanul unei iubiri neistovite pentru viaţă. Interesul istoric al operei se uneşte deci cu cel psihologic şi moral şi lectura ei instruieşte, desfată şi înalţă.

Meritele literare ale operei sînt dintre cele mai mari. Pictor al oraşelor şi al peisajelor, Goethe este, în acelaşi timp, un portretist dintre cei mai înzestraţi. În galeria lui de portrete apar nu numai mulţi oameni iluştri ai epocii, dar şi nenumărate tipuri originale ale diferitelor medii străbătute de el, figuri ciudate de ipohondri, pedanţi, mizantropi sau solitari, pe care poetul îi zugrăveşte cu zîmbetul indulgent al înţelegerii. O mare simpatie, foarte caracteristică pentru punctul de vedere al scriitorului, a arătat Goethe omului din popor, omului care munceşte. Neuitate rămîn în amintirea cititorilor figurile pictorilor şi meşteşugarilor din ambianţa copilăriei sale, apoi a cizmarului care-l găzduieşte la Dresda, a ţăranilor alsacieni, a minerilor loreni. Toate categoriile societăţii germane a vremii sale retrăiesc în autobiografia lui Goethe : aristocraţii, burghezii, ţăranii şi intelectualii. În rîndurile acestora din urmă, poetul a găsit prietenii durabile. L-a atras mai ales tipul lucid, fără iluzii, dar devenit uman prin marea dezvoltare a inteligenţei, ca Behrisch şi Merck. Femeile joacă un mare rol în autobiografia goetheană şi cîteva din portretele cele mai reuşite sînt consacrate figurilor de fete şi tinere femei către care l-au îndreptat înclinaţiile lui şi în care admiră ingenuitatea graţioasă, unită cu sănătatea temperamentului şi cuminţenia. În general, poetul este atras de tipul uman echilibrat, dezvoltat armonic. Preţuind mult inteligenţa, capacitatea practică şi dispoziţia activă, este totuşi sensibil la frumuseţea fizică a oamenilor, la prospeţimea şi sănătatea temperamentului lor. Înainte de a întîmpina deci apariţia acestui tip omenesc în scrierile sale narative şi pedagogice, îl aflăm

în autobiografia poetului, ca obiectul simpatiei și al iubirii sale.

Goethe este un povestitor dintre cei mai atrăgători. Narațiunea sa leagă faptele, după ordinea succesiunii și a cauzalității lor, în serie uniliniară continuă, pe care o întrerupe uneori intercalarea unei povestiri independente, fictive sau istorice, cum ar fi basmul *Noul Paris* în cartea I sau, mai tîrziu, povestirea istoriei biblice cu adîncile ei incursiuni în trecutul cel mai îndepărtat al omenirii. Narațiunea sa poposește mereu în portrete sau în scene, pe care le zugrăvește cu mare exactitate în notarea expresiilor, gesturilor, atitudinilor. Descripția sa îmbrățișează, în afară de sfera umană, pe aceea a naturii vegetale, a reliefurilor pămîntului și a multelor fenomene naturale, dar și operele omului, ale artei, costume, mobilier și construcții. Întocmai ca Lynkeus în *Faust*, funcțiunea și vocația principală a poetului par a fi uneori înregistrarea lumii ca spectacol vizibil. Nimic nu este în *Poezie și adevăr* numai povestit, totul este văzut și arătat. Dominînd masa enormă a amintirilor prin puterea inteligenței și din înălțimea experienței și înțelepciunii la care ajunsese în pragul bătrîneții, cînd începe a-și scrie opera, Goethe povestește cu seninătate și adeseori cu umor. Tonul său nu este niciodată al ironiei disprețuitoare, ci al zîmbetului temperat prin indulgență și simpatie umană. Narațiunea, scena și portretul alternează necontenit cu reflecția filozofică generală, cu maxima și apoftegma, prezentate ca rezumatul substanțial și ca o concluzie a faptelor înfățișate mai înainte.

Goethe scrie în largi perioade bine echilibrate, bogate în determinări. Scriind, autorul operei *Poezie și adevăr* nu lasă nimic subînțeles, evită vagul și aluzia, exprimă toate articulațiile gîndirii și astfel calitatea principală a prozei sale este mai mult soliditatea și temeinicia, decît spontaneitatea și acea rapiditate a trăsăturii care alcătuiește excelența stilului unui Voltaire sau Heine. Cum, pe de altă parte, autorul își reprezintă, cu mare precizie vizuală, întîmplările și aspectele narate și descrise, cum el nu lasă niciodată nenotate o formă, o direcție, un raport între lucruri, un gest sau o acțiune,

numărul termenilor determinanți, mai cu seamă al adverbelor, este destul de mare și cititorul modern poate încerca uneori, în fața bogatelor perioade ale lui Goethe, impresia încărcăturii. Traducătorul a avut de luptat uneori cu aceste dificultăți, astfel încît, silindu-se să rămînă fidel față de tonul și particularitățile de stil și construcție ale originalului, s-a străduit totuși să dea cititorului român o versiune clară și ușor de parcurs.

1962

GOETHE ȘI IDEEA DE „LITERATURĂ UNIVERSALĂ“

Literatura universală, devenită de zece ani și mai bine o materie de studiu în facultățile noastre de filologie, s-a impus odată cu aceasta ca o expresie atît de folosită a vocabularului curent, încît se simte mereu nevoia de a-i determina cu precizie conținutul și întinderea, dar mai cu seamă a face limpede, pentru toată lumea, foloasele practice de cultură legate de însușirea și acțiunea ei. Expresia devenită astăzi atît de curentă este, în toate limbile care o folosesc, traducerea cuvîntului german „Weltliteratur“, a cărui primă întrebuințare este atribuită lui Goethe. Sînt cunoscute cuvintele adresate de acesta lui Eckermann la 27 ianuarie 1827 : „Se vestește epoca literaturii universale și fiecare trebuie să contribuie pentru ca epoca aceasta să se instaureze cît mai curînd“. Realitatea literaturii universale devenise în preajma anului 1848 absolut evidentă. Marx și Engels recunosc în ea un semn al timpurilor noi și, în *Manifestul comunist,* fac în ce-o privește următoarele precizări : „În locul vechilor izolări locale și naționale se dezvoltă schimbul mondial, dependența națiunilor una de alta. Și ceea ce este adevărat pentru producția materială este tot atît de adevărat și pentru producția intelectuală. Creațiile intelectuale ale unei națiuni devin proprietatea comună a tuturor. Îngustimea și exclusivismul național devin pe zi ce trece tot mai cu nepuțință ; din numeroasele literaturi naționale și locale se formează o literatură universală.“ Literatura universală,

apărută în epoca exploatării burgheze a pieții mondiale, n-a încetat să se dezvolte în ultima sută de ani și corespunde astăzi nevoilor înțelegerii dintre popoare și asigurării păcii mondiale, adică bunului celui mai de seamă pe care trebuie să-l apărăm, după cum arăt totdeauna în prelegerile pe care i le consacru de un deceniu întreg la Facultatea de filologie din București și cum se vădește și în unele contribuții din Apus, de pildă în cartea profesorului elvețian Fritz Strich : *Goethe und die Weltliteratur* (ed. I, 1948 ; ed. II, 1956), din care doresc să desprind acum cîteva ecouri.

Literatura universală se răspîndise de mult ca o expresie și o noțiune curentă, cînd Karl Vossler a crezut că îi poate recunoaște existența într-o epocă foarte îndepărtată de a noastră. Evident, grecii n-au putut dispune de o astfel de noțiune, deoarece, în afară de diferitele lor ramuri etnice și de cultura lor, nu recunoșteau decît zona întinsă a lumii barbare. Romanii, care au absorbit multele influențe de cultură provenite din larga arie a elenismului, n-au avut însă și acea conștiință a unității în diversitate care stă la baza conceptului modern de literatură universală. În *Nationalliteratur und Weltliteratur,* o contribuție apărută în revista *Zeitwende,* 1928, Vossler a exprimat însă părerea că evul mediu a cunoscut o literatură universală, deoarece operele literare și filozofice scrise în această epocă în limba latină erau un bun al întregii comunități a Occidentului, pe lîngă care s-au dezvoltat diferitele literaturi naționale în limbile formate atunci de curînd. Este limpede însă că ceea ce Vossler înțelege prin literatură universală este cu totul deosebit de accepțiunea dată expresiei în epoca expansiunii burgheze și mai tîrziu, nu numai din pricină că literatura medievală în limba latină nu se constituie din însumarea unor creații naționale, dar și pentru că aria ei de producție și circulație, adică lumea Occidentului, era, de fapt, destul de mărginită, nu se acoperea deloc cu aceea a lumii cunoscute pe atunci. Literatura universală, în înțelesul dat de Goethe acestui cuvînt, n-a putut apărea decît odată cu constituirea națiunilor moderne și a fost un rezultat al schimburilor de cultură

dintre ele, în cadrele lărgite ale pieții mondiale burgheze, așa cum au arătat Marx și Engels.

O încercare de datare mult mai apropiată de noi a epocii literaturii universale a dat Ernst Merian-Genast în *Voltaire und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur*, în *Romanische Forschungen* (IX, 1927). Este evident că Voltaire a dispus de o informație literară foarte întinsă; cunoștea literaturile Sudului, ale Italiei și Spaniei, răspîndite în Franța încă din secolul al XVI-lea și al XVII-lea, descoperise literatura engleză în timpul anilor petrecuți de el la Londra și fusese printre cei dintîi care vorbise francezilor de această literatură; se apropiase, în scrierile călătorilor vremii, de monumentele religioase ale indienilor și chinezilor. Nu încape îndoială că orizontul de cultură literară al lui Voltaire era foarte întins. Totuși, marea literatură a lumii se compunea, pentru Voltaire, după cum putem vedea din considerațiile introductive la *Le siècle de Louis XIV* și din alte mărturii ale scrierilor sale, din operele însumate pe aceeași linie de dezvoltare, începînd cu ale Greciei în veacurile ei clasice și continuînd cu ale Romei republicane și imperiale, ale Renașterii italiene și ale Franței secolului al XVII-lea, în care sfîrșea și se încununa pentru el întreaga și esențiala dezvoltare literară a lumii. Lui Voltaire i se datorește teoria celor patru mari secole literare, al lui Pericle, al lui August, al Medicișilor, al lui Ludovic al XIV-lea, o teorie atît de răspîndită de la el și atît de adînc pătrunsă în manualele elementare, încît mi-aduc aminte a o fi întîlnit în cărțile în care mi-am însușit primele cunoștințe de istorie. În *Formarea ideii de literatură universală,* am încercat să arăt că perspectiva de literatură universală a lui Voltaire era în întregime dominată de estetica clasicismului și că în caracterizarea și aprecierea operelor aparținînd altor cercuri și altor tradiții de cultură, el se călăuzește fie de canoanele clasicismului, fie de ideile iluminismului francez. În această privință, este interesant să urmărim reacțiile lui Voltaire față de ecourile ajunse pînă la el din civilizația chineză sau indiană sau, pentru a folosi exemplul cel mai cunoscut și cel mai des comentat, față de Shakespeare, prezentat de el ca un scriitor genial, dar barbar, vrednic de aspra cenzură a criticului său clasicist.

Pentru a fi putut ajunge la ideea de literautră universală, în înțelesul pe care i-l dăm astăzi, îi trebuia lui Voltaire nu numai o informație mai largă decît aceea culeasă de el din izvoare dealtfel mai numeroase decît cele de care dispunea epoca anterioară, dar și de un simț al varietății culturilor și al relativității valorilor, în primul rînd al valorilor literare, produs mai tîrziu de acea ruinare a esteticii clasice, pregătită, dar încă nu consumată în jurul său. Noțiunea literaturii universale se formează, de fapt, în epoca dintre Voltaire și Goethe, ca un rezultat al extinderii cunoștințelor literare, determinată de nevoi sociale, estetice și morale care nu se mai puteau satisface în singurele opere ale clasicismului, adică ale formulei literare anexate de absolutism. În această epocă, în epoca preromantismului și a romantismului incipient, dezvoltarea burgheziei apusene și aspirația ei către originalitatea națională, tendința de a introduce în concertul literar al lumii și sunetele provenite din tradiția ei proprie sau din aceea a popoarelor rămase pînă atunci în umbra prestigiului exclusivist al dogmatismului clasic, produc pe rînd descoperirea literaturilor medievale în limbile vulgare, a literaturilor nordice, a folclorului european, a literaturilor orientale și extrem-orientale. Nu voi arăta aici contribuția pe care au dat-o, în sensul extinderii orizontului de literatură universală, erudiții vremii, dar voi aminti pe aceea a scriitorilor, a lui Lessing, a lui Herder, a fraților Schlegel, a lui Goethe însuși. Cînd, așadar, acesta găsește termenul de „literatură universală" și recomandă contemporanilor cultivarea ei, Goethe se găsea la capătul unei întregi perioade istorice, ale cărei drumuri și cuceriri succesive pun interesante probleme cercetătorului de azi.

Goethe a revenit asupra ideii de literatură universală în mai multe puncte ale scrierilor sale critice și epistolare, la care se adaugă reflecții culese de Eckermann sau spicuite din însemnările sale intime. În lucrarea citată mai sus, Fritz Strich a grupat tot acest material, urmînd să extragă din el concepția goetheană asupra ideii de literatură universală. Pentru a ajunge

la această concluzie a cercetării sale, criticul german începe prin a arăta ce anume *nu* înțelege Goethe prin legătura de cuvinte creată de el. Literatura universală nu este niciodată, pentru Goethe, totalitatea literaturilor naționale, adică el nu dă în nici o împrejurare acestei expresii înțelesul pe care îl are în titlul mai multor opere moderne de istorie literară, cum sînt, de pildă, manualele de popularizare ale lui Bartels sau Wiegler.

Strich este de părere că, prin literatură universală, Goethe n-a înțeles nici ansamblul acelor creații ale diferitelor literaturi naționale, care, biruind spațiul și timpul, au ajuns să intre în tezaurul de cultură al omenirii întregi, cum ar fi epopeile homerice, *Divina Comedie*, *Hamlet*, *Don Quijote* sau *Faust*. În această privință, nu putem fi însă de părerea lui Strich. Există în amintita convorbire a lui Goethe cu Eckermann un loc care autorizează tocmai această înțelegere a literaturii universale ca totalitatea laturilor celor mai de seamă din diferitele creații naționale, și anume acela în care marele poet îi spunea interlocutorului său : „În noua prețuire a literaturii străine nu trebuie să ne oprim la una specială și s-o considerăm exemplară. Nu trebuie să credem că aceasta ar fi cea chineză sau cea sîrbă (Goethe se gîndea la folclorul sîrb, mult prețuit de el) sau Calderón sau *Nibelungii*. Dacă simțim nevoia de ceva exemplar trebuie să ne înapoiem la greci, în ale căror opere este reprezentat omul frumos ; tot restul trebuie considerat numai din punct de vedere istoric și trebuie asimilat de noi în părțile lui bune." Nu încape îndoială că, după cum ne arată acest pasaj, ideea totalității aspectelor celor mai remarcabile ale diferitelor literaturi naționale n-a rămas străină de concepția goetheană.

Strich socotește, în fine, că prin literatura universală, Goethe nu înțelege nici suma asemănărilor dintre diferitele literaturi naționale, provenite din identitatea evoluției lor istorice, din succesiunea stilurilor epocale, din comunitatea ideilor, temelor și plăsmuirilor. Această unitate a diferitelor literaturi ale lumii, un obiect posibil de studiu, nu cade însă nici ea, după cum observă Strich, sub incidența noțiunii goetheene de literatură universală. Aceasta este altceva, un bun de cultură pe

care criticul modern îl definește, scriind : „Literatura universală este, după Goethe, aceea care, mijlocind între diferitele literaturi naționale, și prin aceasta între diferitele națiuni, produce schimbul dintre bunurile lor ideale. Ea cuprinde tot ce ajută popoarelor să se cunoască reciproc pe cale literară, să se judece, să se prețuiască și să se tolereze, tot ceea ce prin literatură le apropie și le leagă." Și mai departe : „Literatura universală este spațiul spiritual (*der geistige Raum*) în care popoarele, prin glasul poeților și scriitorilor, vorbesc nu numai către ele însele, dar unul către altul. Este un dialog între națiuni, o împărtășire comună de la aceleași bunuri, o dăruire și primire reciprocă a unor bunuri ale minții, o stimulare și o întregire mutuală în lucrurile minții." Care sînt mijloacele menite, după Goethe sau în spiritul său, să promoveze și să consolideze literatura universală ? Interpretînd mărturiile culese în textele lui Goethe, Strich distinge mai multe mijloace de acest fel.

Cel dintîi este alcătuit din literatura traducerilor. Strich analizează diferitele motive pentru care un scriitor poate părăsi, pentru un timp, lucrările sale originale, consacrîndu-se traducerilor : nevoia de perfecționare a artei proprii, educația literară a poporului său, lărgirea interesului pentru cultura altor popoare. Acest din urmă motiv este și acela care îl făcea pe Goethe să prețuiască toate transpunerile unei opere literare dintr-o limbă în alta. Astfel, cînd *Torquato Tasso* este tradus în englezește, Goethe îi scrie lui Carlyle : „Aș dori să știu în ce măsură acest *Tasso* sună englezește. M-ați îndatora mult dacă m-ați lămuri în această privință, fiindcă aceste legături dintre un original și traducerea lui exprimă cu mare limpezime raporturile dintre națiuni și ne dau posibilitatea să cunoaștem și să prețuim literatura universală." Un alt mijloc al comprehensiunii reciproce dintre națiuni, pe cale literară, îl constituie studiile critice asupra literaturilor străine sau înregistrarea ecourilor trezite de creația autohtonă în străinătate, cărora Goethe le-a dat deopotrivă un loc destul de însemnat în revista sa *Kunst und Altertum*. În același sens, al constituirii unei literaturi universale, lucrează și călătoriile în țări străine, cu un rol atît de mare în înțelegerea operelor create sub

un alt cer decît sub care trăim de obicei. Cînd astfel de călătorii dau rezultate literare, acestea aparțin și ele literaturii universale. Trebuie să spunem că Goethe însuși a arătat puțină mobilitate, a călătorit destul de puțin și a scris rar despre țări și culturi străine. O operă de mare însemnătate este, desigur, jurnalul călătoriei sale în Italia; în *Dichtung und Wahrheit* a consacrat pagini neuitate Elveției și vizitei sale la Bodmer și Lavater; dar n-a cunoscut nici Grecia, nici Franța, nici Anglia, adică țările de unde proveneau atîtea din izvoarele culturii lui. În schimb, casa lui Goethe din Weimar a fost un loc de pelerinaj pentru mulți scriitori străini ai vremii, care și-au notat amintirile: danezii Oehlenschleger și Steffens, rusul Karamzin, care îl zărește numai de departe, polonezul Adam Mickiewicz, francezii Charles Villars, Benjamin Constant, Victor Cousin, Jean-Jacques Ampère, la care trebuie adăugat sculptorul David d'Angers, elvețiana d-na de Staël și alții. Prin contribuția acestora, dar și a atîtor alți scriitori care au adus din călătorile lor în țări străine ecouri literare, înregistrate chiar în locurile producerii lor, literatura universală a făcut pași importanți pe drumul constituirii ei.

În fine, alt mijloc, și desigur nu acel cu un rol mai mic în extinderea orizontului asupra întregii creații literare a lumii, este ceea ce s-a numit de la o vreme „literatura comparată". Fritz Strich găsește că numele găsit pentru această disciplină a cercetării nu este cel mai potrivit, deoarece metoda comparației este generală în lucrările istoriei literare. Chiar atunci cînd mărginește anchetele sale la domeniul literaturii unei singure națiuni, cercetătorul nu se poate lipsi de comparația diferiților scriitori sau a diferitelor epoci literare, menită să scoată în evidență originalitatea fiecărui termen al comparației. Strich însuși a consacrat, în spiritul acestei metode, o importantă lucrare comparației dintre clasicismul și romantismul german *(Deutsche Klassik und Romantik,* 1928), unde deosebirea dintre aceste curente literare, formulată în perechea de concepte *perfecțiune* și *infinit (Vollendung und Unendlichkeit),* este urmărită apoi în numeroasele procedee de artă și stil ale operelor aparținînd unuia sau altuia dintre aceste două tipuri istoric-

literare, dar și estetice. Comparația apare astfel ca o **metodă definitorie în lucrările literare.** Pentru acest motiv, Strich preferă expresiei „literatură comparată" pe aceea de „literatură universală", care s-a impus și în practica învățămîntului nostru. Perspectiva literaturii universale a devenit constitutivă pentru orice cercetare în domeniul faptelor literare. În această privință, Strich este îndreptățit să observe: „A devenit cu neputință a studia o literatură în mod izolat. N-a existat nicăieri și niciodată o literatură națională izolată... Literaturile sînt în mod atît de indisolubil legate între ele, ele se comportă în asemenea măsură receptiv și dăruitor, încît orice știință literară este obligată să privească dincolo de granițele naționale și să așeze fiecare literatură în perspectiva universală". Goethe a dispus de acest concept al literaturii universale și l-a întrebuințat atunci cînd în revista sa, citată mai sus, a recenzat cartea lui Ludwig Wachler, *Handbuch der Geschichte der Literatur,* una din cele dintîi expuneri asupra literaturilor lumii în legăturile dintre ele.

Cercetătorul ale cărui idei le analizez aici are dreptate atunci cînd observă că interesul lui Goethe pentru literatura universală, pentru mijloacele, realizările și metodele ei, pornește din simpatia adîncă, fundamentală, a marelui poet pentru tot ce este viu și pentru acea formă specială a vieții care este contemporaneitatea. „Trebuie arătat, scrie Strich, că Goethe a fost cel dintîi care a simțit toată puterea apartenenței la același timp *(die Gleichzeitigkeit),* acea apartenență care face din oameni *tovarăși (Genossen),* tovarăși ai aceluiași timp... Epoca în care oamenii trăiesc deopotrivă înseamnă o legătură atît de puternică, încît ea nu poate fi cu totul sfîșiată de deosebirile dintre caracterele naționale. Contemporaneitatea triumfă asupra granițelor naționale, chiar în lumea cea mai împărțită. De aceea oamenii aceluiași timp se cuvine să-și întindă mîinile peste granițe, peste fluvii și peste munți." Cuvinte înțelepte și binevoitoare, justificate de multele preocupări de cultură, comune țărilor celor mai deosebite ca orînduire și care sînt menite să rușineze pe provocatorii dezbinărilor dintre popoare, în disprețul emulației lor firești în rezol-

varea acelorași teme de cultură. Există, desigur, aspecte ale creației literare la un anumit popor care rămîn inasimilabile dincolo de granițele lui, chiar atunci cînd momentul producerii lor ne este contemporan. Dacă luăm seama însă la aceste aspecte incapabile să depășească particularismul lor și să se integreze în larga conștiință literară a lumii, descoperim că mărginirea în puterea lor de a se comunica provine din lipsa lor de umanitate. Goethe a fost unul din poeții și gînditorii care au insistat mai mult asupra caracterului general și universal-uman al poeziei. După cum, observă Strich, în domeniul științelor naturii, Goethe afirma existența unei plante primitive *(Urpflanze)* din care s-au format toate organele plantelor și toate speciile lor cunoscute, tot astfel toate națiunile, împreună cu toate formele lor de cultură erau, pentru Goethe, dezvoltarea unui fond uman originar, general și universal. Nu discut aici îndreptățirea acestei ipoteze, pe care Strich i-o atribuie lui Goethe mai mult pe baza spiritului general al învățăturilor scriitorului, decît pe temeiul unui text precis, spicuit în operele acestuia. Nouă ni se pare că ceea ce s-a numit universal-umanul este mai degrabă un rezultat decît un punct de plecare în evoluția omenirii ; nu atît rădăcina din care se ridică munca de cultură a omenirii, cît marile cuceriri ale acesteia, însumate de-a lungul mileniilor. Interesantă, în special pentru ideile urmărite aici, este însă credința lui Goethe în fondul general-uman al poeziei și în virtutea lui de a perfecționa raporturile dintre națiuni pe calea schimburilor de bunuri culturale ale literaturii universale. În acest sens, sînt cum nu se mai poate mai clare, mai binevenite pentru precizarea deosebirii dintre comprehesiunea dintre popoare și uniformizarea lor cosmopolită, cuvintele scrise de Goethe cu prilejul recenzării unor reviste englezești : „Aceste reviste, după cum vor ști să-și cîștige un public din ce în ce mai mare, vor contribui în chipul cel mai eficace la crearea acelei literaturi universale, în care punem atîtea nădejdi. Repetăm însă că nu poate fi vorba ca națiunile să ajungă a gîndi în același fel, ci numai să se descopere, să se înțeleagă și, dacă nu pot să se iubească unele pe altele, cel puțin să se tolereze reciproc.“

În poezia *Weltliteratur*, Goethe a dat literaturii universale un scop mai amplu. Reproduc aici această poezie și încerc apoi s-o traduc :

Wie David königlich zur Harfe sang,
Der Winzerin Lied am Throne lieblich klang,
Des Perses Bülbül Rosenbusch umbangt,
Und Schlangenhaut als Wildengürtel prangt,
Von Pol zu Pol Gesänge sich erneun,
Ein Sphärentanz harmonisch im Getümmel ;
Lasst alle Völker unter gleichem Himmel
Sich gleicher Gabe wohlgemut erfreun.

(Regește cînd pe a lui David strună
Al fetelor din vie cînt răsună,
Privighetoarea lui Hafiz boschetul
De trandafiri cînd l-a mîhnit pe-ncetul
Și-a strălucit din piei de șerpi șerparul
Noi cîntece la antipozi barbarul
Cînd asculta mai multe și mai mult,
Armonic dans de sfere în tumult ;
Popoarele lăsați în bucurie
Să guste dar de cîntec sub tărie !)

Nu încape îndoială că Goethe a înțeles, a recomandat și a răspîndit el însuși valoarea pacifică a poeziei, puterea ei de a face popoarele să se înțeleagă și să se prețuiască, să dezvolte fondul uman în sufletul oricui și să grupeze întreaga omenire în munca generală a culturii. Astfel de îndemnuri alcătuiesc efectul cel mai prețios emanat din creația lui Goethe și explică revenirea neîncetată a omenirii de azi la izvorul ei binefăcător. Este apoi îmbucurător că un profesor german, titularul unei catedre de literatură la Universitatea din Zürich, cunoscut din alte multe lucrări anterioare, s-a gîndit să reia ideile lui Goethe asupra literaturii universale și să le prezinte în legătură cu cele mai de seamă cerințe morale ale prezentului. Amintind toate contribuțiile pregătitoare ale operei analizate aici, înșirate pînă în ajunul ultimului război mondial, Fr. Strich notează : „Mă găseam în Weimar cînd au început să se arate semne sinistre, încît nu puteai să te sustragi impresiei că asistai

la o ceremonie funebră, ceremonia morții lui Goethe. Curînd după aceea s-a produs catastrofa lumii. Tot ce Goethe anunțase ca scop al literaturii universale se prăbușise în ruine și dezastrul omenirii întregi îl adusese asupra lumii tocmai poporul lui Goethe ! Se înțelege că de atunci nu m-am mai gîndit la publicarea cărții mele. Mi s-a părut lipsit de sens să încerc a acoperi disonanțele stridente și exploziile tunurilor cu glasul lui Goethe. O asemenea încercare ar fi sunat fără ecou. Acum pacea a sosit ; dar ce fel de pace ? Ne găsim astăzi într-un moment al istoriei în care totul poate fi pierdut și totul poate fi cîștigat, într-un moment al posibilităților nemărginite, și odată cu acestea mi se pare că a sosit clipa în care Goethe, acest foarte mare european și cetățean al lumii, se ridică cu toată forța exemplului său și poate umple cu spiritul lui pacific casa popoarelor care trebuie construită din nou, dar într-un fel care s-o ferească de noi prăbușiri."

Astfel de cuvinte sînt binevenite. Fie ca germenele de pace și omenie cuprins în ideea goetheană a literaturii universale să rodească și să se dezvolte ca o putere a lumii !

1959

GOETHE, POET DRAMATIC

Spre deosebire de scriitorii epocilor literare mai vechi, legați de limitele unui gen literar și depășindu-l rareori, dar nu prin creațiile lor cele mai de seamă, scriitorii secolului al XVIII-lea și, de aci înainte, toți acei care ilustrează fazele mai noi ale literaturii, dobîndesc una din trăsăturile lor distinctive și comune prin marea varietate a formelor folosite, prin faptul de a nu se fi simțit mărginiți de granițele nici unuia din genurile literaturii și de a le fi îmbrățișat pe toate. Shakespeare și Racine sînt, în primul rînd, poeți dramatici. Ariosto, Rabelais și Cervantes sînt, mai ales, poeți epici. Incursiunile unora dintre aceștia în domenii deosebite nu s-au legat cu reușitele lor cele mai importante și notorietatea fiecăruia din ei s-a cristalizat între hotare bine precizate. Boileau, la care trebuie să revenim mereu pentru a afla punctele de vedere ale esteticii clasice, a formulat odată, adresîndu-se poeților timpului său, norma cantonării într-un singur gen, ca o consecință a cunoașterii de sine. În *Arta poetică* (I, 13—20), Boileau scrie :

La nature, fertile en esprits excellents,
Sait entre les auteurs partager les talents.
L'un, peut tracer en vers une amoureuse flamme ;
L'autre, d'un trait plaisant aiguiser l'épigramme.
Malherbe, d'un héros peut vanter les exploits,

Racan, chanter Philis, les bergers et les bois.
Mais, souvent, un esprit qui se flatte et qui s'aime,
Méconnaît son génie et s'ignore soi-même.

Odată însă cu clătinarea poeticii genurilor, ca o consecință a crizei în care intră, în împrejurări sociale schimbate, întreaga estetică a clasicismului, varietatea formelor de expresie sporește pentru fiecare poet în parte. Consecința este vizibilă chiar la acei scritori care, continuînd să profeseze doctrinele clasice, nu se mai socotesc legați de una singură dintre formele de organizare ale artei literare. Aceasta este, de pildă, cazul lui Voltaire, autor de epopei și de drame, de povestiri, de ode și elegii, de poeme didactice, epigrame și de madrigaluri. Cu o vivacitate mai mică sau mai mare în îmbrățișarea unor forme poetice deosebite, dar fără să se simtă vreodată înlănțuit de una singură dintre ele, același este cazul mai tuturor scriitorilor de seamă ai secolului al XVIII-lea, al lui Marivaux și Diderot, al lui Lessing și Klopstock. Același a fost și cazul lui Goethe. Într-un rînd, în notele adăugate ciclului de poezii *Divanul occidental-oriental,* Goethe s-a aplecat să distingă și să enumere diferitele genuri și specii ale poeziei: *alegoria, balada, cantata, drama, elegia, epigrama, epistola, epopeea, fabula, heroida, idila, oda, parodia, poemul didactic, povestirea, romanul, romanța și satira.* Goethe le-a ilustrat pe toate, prin cîte una din creațiile lui. Varietatea și spontaneitatea expresiei sale au fost dintre cele mai mari pe care le cunoaște istoria universală a literaturii. Sîntem departe, odată cu el, de momentul în care Racine sau Molière au fixat figura oarecum invariabilă a poetului dramatic, tragic sau comic.

Permanenta metamorfoză goetheană, trecerea poetului prin toate tiparele artei literare este, cum s-a văzut, o consecință a ruinării vechii estetici a genurilor, a normei purității lor. Astfel, deși Goethe vorbește, în textul semnalat mai sus, despre epică, lirică și dramă, ca despre „formele naturale ale poeziei" *(Die Naturformen der Poesie),* preocuparea lui nu este aceea de a stabili granițele de netrecut dintre ele, ci tocmai preocuparea de a arăta cum ele se amestecă necontenit în creația vie. „În cea

mai scurtă poezie, scrie Goethe, le găsim pe toate împreună, și prin această unire a lor în spațiul cel mai restrîns, se produce plăsmuirea cea mai minunată, după cum putem limpede observa în baladele cele mai prețuite ale tuturor popoarelor. În vechea tragedie greacă le aflăm pe cîtetrei reunite, și abia perioadele ulterioare le-au diferențiat. Atîta timp cît corul este personajul principal, predomină lirica; atunci cînd corul devine spectator, ies la iveală celelalte genuri, și cînd acțiunea se concentrează, corul devine incomod și stînjenitor. În tragedia franceză expoziția este epică, mijlocul dramatic, și actul al cincilea, care decurge pasionat și entuziast, poate fi numit liric." Creația lui Goethe este întru totul de acord cu principiile esteticii sale, formulate în epoca bătrîneții și ca un rezultat al îndelungii lui experiențe literare. Cultivînd toate genurile literaturii, Goethe le-a folosit pe toate împreună în fiecare din operele lui. Momentele lirice în *Faust* și în *Wilhem Meister,* cele epice și dramatice în bucățile lirice în care poetul exprimă o înlănțuire de stări și, prin urmare, o succesiune de evenimente, sau în care își asumă un „rol" și vorbește de sub o mască, manifestă aceeași ușurință de a trece de la o formă la alta și de a utiliza toate mijloacele comunicării poetice. Eliberat de toate prejudecățile dogmatismului genurilor, Goethe ne apare ca un poet al timpurilor noi și ca un creator suveran, dispunînd de toate mijloacele oferite de limbă, de toate formele construcției și de toate tipurile ei contextuale. Omul care narează, imită, se înflăcărează, adică omul în acțiunea vie și multiplă a comunicării verbale, este acel ale cărui posibilități le dezvoltă poetul în creațiile sale. Pe acest om îl evocă Goethe pentru a scoate din atitudinile lui justificarea propriei sale arte poetice. „Ascultați, ne invită Goethe, pe improvizatorul modern într-o piață publică, istorisind un fapt istoric. Pentru a se face înțeles, îl vedem mai întîi povestind, apoi, pentru a trezi interesul, vorbind ca o ființă în acțiune, apoi izbucnind entuziast și răpind toate inimile." Această vivacitate spontană a vorbitorului dintr-un loc public este și a poetului. Creația literară, pentru el, este o prelungire a vorbirii vii.

Dar, deși n-a existat vreun gen literar pe care creația lui Goethe să nu-l fi ilustrat, ne izbește preferința arătată de poet teatrului. Bucurîndu-se de un teatru de păpuși încă din anii copilăriei celei mai fragede, trecînd ceva mai tîrziu sub influența trupei de actori fracezi, venită să joace la Frankfurt, Goethe tratează scenic unele din primele lui idei literare și revine, la aceleași forme ale expresiei, de-a lungul întregii lui cariere. De la compunerile tinereții, *Die Laune des Verliebten (Capriciul îndrăgostitului)*, o pastorală în versuri alexandrine, ca și *Die Mitschuldigen (Complicii)*, ambele inspirate de evenimentele și simțirile personale ale poetului, prin textele operetelor *Ermin und Elmire, Claudine von Vila Bella, Lila, Jery und Bätely, Die Fischerin, Scherz, List und Rache* ș. a., prin farsele *Jahrmarktsfest in Plundersweiler*, sub influența lui Hans Sachs, și *Götter, Helden und Wieland*, prin schițele poemelor dramatice, rămase neterminate. *Prometheus* și *Mahomed*, prin drama burgheză *Clavigo*, inspirată de un episod cules în memoriile lui Beaumarchais și *Stella*, „un spectacol pentru îndrăgostiți", prin dramele inspirate de Revoluția franceză, cu destulă neînțelegere pentru aceasta, *Der Grosskophta* și *Der Bürgergeneral*, oprindu-se încă din anii începuturilor la tema care trebuia să-l rețină apoi în timpul întregii vieți și dînd apoi, în *Faust*, opera lui de căpetenie, se poate spune că preocuparea teatrală a fost una din cele mai statornice ale marelui poet. Actor el însuși la ocazii, ca în memorabila seară cînd a apărut ca Oreste în *Ifigenia*, director al teatrului din Weimar, interesîndu-se de aproape de alcătuirea repertoriului și de montarea spectacolelor, trăind în societatea actorilor, experiența teatrală a lui Goethe a fost foarte întinsă. Cînd a fost vorba să dea romanul unei formații personale, un „Bildungsroman", scriitorul alege, în *Wilhelm Meister*, cazul unui tînăr care, după ce trece prin toate experiențele însoțitorului unei trupe de teatru, ajunge la scopurile practice și umane ale vieții lui proprii. Sfera teatrală a fost una din acele în care s-a regăsit mai deseori omul și poetul Goethe. Nu este deci de mirare că alimentat de o experiență atît de bogată, teatrul i-a oferit poetului cadrul cîtorva din operele lui cele mai de seamă, în afară de *Faust*, dramele *Goetz von Berlichingen, Egmont, Ifigenia în Taurida, Torquato Tasso*.

Toate aceste drame sînt opere ale tinereții lui Goethe, ale epocii dintre 1772 și 1789, adică între vîrsta de 21 și 30 de ani a poetului. Buna lor înțelegere cere așezarea lor în răstimpul în care Goethe, trăind îndemnurile vremii lui, trece prin epoca de năzuințe libertare ale burgheziei germane, dar poposește în idealurile estetice ale neoumanismului și în acceptarea orînduirii stabilite, îndată ce burghezia germană, prea slabă pentru a executa o răsturnare socială deopotrivă cu a francezilor, abandonează programul libertar al generației *Sturm und Drang*.

În 1772, după ce se înapoiază de la Strassburg, unde trăise tripla revelație, mijlocită prin influența lui Herder, a lui Shakespeare, a artei gotice și a trecutului germanic, tînărul Goethe află în memoriile lui Goetz von Berlichingen, un cavaler al secolului al XVI-lea, într-un rînd căpetenie a țăranilor răsculați, materia unei drame shakespeareane. Scriind-o în două versiuni succesive, modificate apoi pentru necesitățile scenei în 1804, drama *Goetz von Berlichingen, cavalerul cu mîna de fier*, „o cronică dialogată", cum a numit-o Lessing, are însemnătatea de a fi exprimat una din aspirațiile spre libertate ale vremii, deși într-un mod care trezește rezerve. Cavalerul prădalnic, castelanul de Jaxthausen, apără pe oprimați și răzbună unele din nedreptățile vremii. Intră deci în conflict cu episcopul din Bamberg, susținătorul ordinii imperiale, menite a zăgăzui vechea anarhie feudală. Adalbert von Weislingen, vechiul prieten din copilărie al lui Goetz, intrase în slujba episcopului și lupta acum împotriva temutului cavaler. Goetz izbutește să-l prindă pe Weislingen și să-l convingă a părăsi pe episcop. Cînd însă este lăsat să se înapoieze la Bamberg, nestatornicul Weislingen își trădează vechiul prieten, ca și pe sora acestuia, pe Maria, cu care se logodise, preferîndu-i pe Adelheid von Waldorf, o ambițioasă cochetă, cu porniri scelerate. Trupele imperiale pornesc împotriva lui Goetz, făcîndu-l prizonier. Dar cînd Goetz, eliberat după ce făgăduise a nu mai întreprinde nici o acțiune impo-

triva ordinii imperiale, se pune în fruntea răscoalei țărănești, el este din nou prins, într-un moment în care cauza țăranilor încetase să mai fie a sa, și moare în închisoare de pe urma rănilor primite în luptă. Viziunea finală este a lumii noi care se anunță, o lume în care se vor îngropa toate idealurile cavalerești ale trecutului. Înconjurat de credincioasa soție Elisabeth, de Maria, de pajul Lerse, Goetz suspină : „Sărmană nevastă ! Te las unei lumi stricate. Lerse, n-o părăsi ! Ferecați-vă inimile cu mai multă grijă decît porțile voastre. Vin timpuri ale înșelării, slobozită asupra lumii. Cei nevrednici vor domni cu viclenie și omul nobil va cădea în lanțurile lor... Dați-mi un pic de apă !... Libertate, libertate ! *(Moare)*". Elisabeta plînge : „Lumea a devenit o închisoare". Lerse reflectează : „Vai de posteritatea care te va nesocoti".

Posteritatea a nesocotit pe Goetz. Odată cu moartea acestuia se îngroapă toate tradițiile vechiului cavalerism. Goethe restituie măreția figurii cavalerului cu mîna de fier și execută, odată cu aceasta, o acțiune de reabilitare poetică, cum va fi și aceea în favoarea lui Faust, cum vor fi numeroasele drame ale reabilitării în lunga serie începută acum și continuată în toată epoca romantică. Lumea „vicleniei", lumea-„închisoare", pe care o anunță cu strîngere de inimă scena morții lui Goetz, va fi lumea ridicată pe ruinele cavalerismului, acea lume a ordinii imperiale în care va trăi Goethe însuși. Dar *libertatea* pe care o invocă Goetz, în clipa prăbușirii lui, nu este aceea de care avea nevoie poporul german, fie în veacul al XVI-lea, fie către sfîrșitul secolului al XVIII-lea, ci libertatea anarhică a vechiului cavalerism, către care se îndreaptă, cu o reverență tipic romantică, tînărul poet în epoca descoperirii vechilor tradiții naționale, evocate cu forță poetică, cu mare adevăr al „culorii istorice", în cea dintîi și într-una din cele mai de seamă opere dramatice ale întregii lui cariere.

Goethe devenise ministru al ducelui de Sachsen-Weimar și găsise în capitala acestuia locul așezării lui statornice, dar, uneori, o atmosferă și condiții potrivnice intereselor mai înalte ale creației, cînd se hotărăște, în

toamna anului 1786, să realizeze un vechi vis al lui, călătoria în Italia. Lua cu el, între altele, manuscrisul unei drame al cărei prim act îl scrisese cu doisprezece ani mai înainte, la Frankfurt, îl reluase din cînd în cînd la Weimar și-l dusese pînă aproape de desăvîrșirea lui : manuscrisul lui *Egmont*. Drama, înfățișînd un episod din luptele pentru libertate ale Țărilor-de-Jos împotriva opresiunii spaniole, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, face parte din ciclul dramelor libertății, caracteristice tendințelor *Sturm und Drang*, și prezintă, ca atare, o afinitate tematică cu *Emilia Galotti* a lui Lessing, cu *Intrigă și iubire* și *Don Carlos* ale lui Schiller. Este o dramă împotriva tiraniei absolutiste, împilatoarea popoarelor ajunse la o nouă conștiință de sine în momentul cînd, prin ruperea de biserica romană, sprijinitoarea absolutismului, popoarele oprimate din nordul Europei încearcă să-și dobîndească independența. Considerată în legătura de evenimente aduse pe scenă, *Egmont* de Goethe este o continuare a lui *Don Carlos* de Schiller.

Visul generos al lui Don Carlos se prăbușise, dar la Bruxelles, sub regența Margaretei de Parma, influența contelui Egmont și a lui Wilhelm de Orania mențin încă unele din drepturile poporului. Teribilul duce de Alba se găsește în drum către Flandra și, curînd, el are ocazia să primească profesiunea de credință cetățenească rostită, cu sinceritate și curaj, de către Egmont, în timp ce Wilhelm de Orania, care nu-și făcea nici o iluzie asupra hotărîrii nemiloase a lui Filip al II-lea și a emisarului său, se refugiase, nu fără a-și fi prevenit prietenul. Cînd Egmont este azvîrlit în închisoare, Clara încearcă să răscoale poporul, și cînd acțiunea ei eșuează, iubita lui Egmont, o fiică a poporului, se otrăvește, și Egmont va primi el însuși moartea. Despotismul triumfă încă o dată ca în *Don Carlos*. Libertatea este învinsă, dar nu pentru totdeauna. Sacrificiul eroilor ei o va învia și o va face să biruiască. În ultimul lui somn, pe patul închisorii, Egmont visează cum Libertatea îi vestește eliberarea viitoare a provinciilor și-i întinde cununa gloriei. Sacrificiul lui nu va fi fost inutil, dar alți luptători vor trebui să se jertfească mai departe, pînă cînd roadele să se coacă. Poporul întreg al Țărilor-de-Jos înconjoară pe

Egmont în clipa morții și acesta îi strigă în clipa supremă : „Păziți-vă bunurile ! și pentru a salva ce aveți mai drag pe lume cădeți cu bucurie, așa cum vă învață pilda mea !"

Ideea de libertate, în numele căreia vorbește Egmont și pentru care luptă și moare, nu este aceea a lui Don Carlos și a nobilului prieten, marchizul de Posa, o idee umanitară, legată de calitatea morală a fiecărui om, nu este ideea libertății așa cum o concepeau filozofii luminilor, ci este libertatea care derivă din vechile drepturi și privilegii ale provinciilor, în spiritul tradiționalist al perioadei *Sturm und Drang*. Deși eroul libertății poporului său, Egmont, privește către trecut, și luptele lui nu se inspiră dintr-o concepție filozofică asupra omului, cum se întîmplă pentru eroii lui Schiller, ci din vechi cuceriri ale luptelor cetățenești, pe care dorește să le mențină, nu să le dezvolte în cuceriri noi, într-o orînduire mai justă și mai înaltă decît aceea lăsată moștenire de trecut. Este o altă limită a ideologiei libertății în dramele lui Goethe.

Altă dramă reluată și desăvîrșită de Goethe la Roma este *Ifigenia în Taurida*, replica legendei antice din tragedia lui Euripide, în spiritul caracteristic noilor îndrumări ale poetului. Ifigenia, la vechiul poet, născocește o viclenie pentru a se salva pe sine și pe fratele ei, pe Oreste. Thoas, stăpînitorul barbar și crud al Tauridei, dorește să ucidă pe înșelătorii lui. Apare atunci, ca *„deus ex machina"*, Pallas Athena, care vestește voința zeilor, potolește turbarea lui Thoas și aduce soluția conflictului. Față de prototipul antic, euripidian, Goethe construiește caracterul înalt și uman al Ifigeniei și obține deznodămîntul dramei prin evoluția sentimentelor eroilor și a situațiilor legate de ele.

Ifigenia este, la Goethe, un „suflet frumos", ca acel descris mai tîrziu în *Wilhelm Meister*, o alcătuire morală făcută din iubire, din omenie, din noblețe sufletească. A îmblînzit asprimea sciților între care trăiește. Preoteasă a Dianei, ajunsă în Taurida după ce Diana o răpise cînd părintele ei, Agamemnon, voise s-o jertfească pentru a obține vînt favorabil corăbiilor armate pentru războiul Troiei, Ifigenia a abolit sacrificiile umane în templul din Taurida. Regele Thoas stă și el sub influența morală a Ifigeniei, pe care ajunge s-o iubească și dorește să o facă soția lui. Dar Ifigenia și-a consacrat viața cultului zeiței și, cînd respinge cererea lui Thoas, vechea turbare cuprinde din nou sufletul regelui barbar, care poruncește uciderea celor doi străini fugari prinși tocmai atunci în apropierea templului. Sînt doi tineri greci, care îi aduc Ifigeniei știri despre sfîrșitul războiului troian și despre grozăviile de la curtea lui Agamemnon, ucis de soția lui, de Clitemnestra, mama Ifigeniei și a lui Oreste. Unul din tinerii prinși este Oreste, ucigașul mamei sale, urmărit de cumplitele Furii ; celălalt este prietenul credincios Pilade. Cînd se produce recunoașterea celor doi frați, Oreste crede că blestemul care apăsa de atîta vreme asupra neamului său, al Atrizilor, va da încă o victimă prin uciderea fratelui de către soră. El își mărturisește fapta ucigașă și declară a voi să primească pedeapsa meritată. Mărturisirea plină de căință liberează și purifică sufletul lui Oreste. Pilade sfătuiește fuga prin înșelarea lui Thoas. Cînd însă Ifigenia, după o scurtă oscilare a dreptei cumpene, respinge înșelătoria și vorbește cu adevăr lui Thoas, acesta consimte să redea libertatea rîvnită de Ifigenia, de Oreste, de Pilade. Noblețea Ifigeniei creează atmosfera morală propice rezolvării conflictului.

Ifigenia în Taurida marchează, în dezvoltarea artistică a lui Goethe, trecerea către etapa neoumanistă. Conflictele umane nu mai sînt acum, pentru poet, conflicte sociale, ca în etapa anterioară, și soluția lor nu mai este adusă de luptele eroilor și ale popoarelor, ci de înnobilarea sufletului individual. Acesta va rămîne de aici înainte programul întregii epoci în care, prin retragerea slabei burghezii germane de pe scena luptelor pentru libertate, pricipiul educației morale și estetice a individului va veni să coloreze, pentru mai multe decenii, ansamblul culturii germane. Pînă în epoca „tinerei Germanii", a lui Heine și Börne, a lui Freiligrath și Herwegh, adică în epoca pregătirii evenimentelor din 1848, Germania va fi țara filozofilor, a pedagogilor și a poeților puși de acord cu orînduirea atît de injustă a vremii, pe care nu sperau s-o înalțe decît prin acțiunea educației

individuale și a artei. Operele perfecte ale grecilor devin acum pilduitoare și apropierea de tipul lor produce și în *Ifigenia* lui Goethe o dramă de stil clasic, prin noblețea dicțiunii, prin zugrăvirea caracterelor, detașate cu deplină limpezime și precizie a contururilor, ca niște figuri ale primului-plan într-unele reliefuri grecești, admirate de Goethe la Roma și de întregul public german în colecțiile naționale ale vremii. Limba plină de savoare din dramele libertății, scenele de moravuri cu participarea mulțimilor, „culoarea locală“, complexitatea conflictului în care se înnoadă firul a două acțiuni dramtice paralele, schimbările scenei și extinderea în timp a conflictului, adică toate caracteristicile lui *Goetz* și ale lui *Egmont*, sînt înlocuite prin particularitățile stilului și compoziției neoclasice în *Ifigenia*, cu lexicul ei nobil, cu numărul mic al personajelor scăldate în lumină egală, cu simplitatea și unitatea conflictului. Aceleași vor rămîne și caracterele distinctive ale dramei *Torquato Tasso*, cealaltă creație a perioadei neoumaniste a lui Goethe.

Poetul adusese cu el, în Italia, două acte scrise în proză ale dramei. Manuscrisul este rareori reluat la Roma. În drum spre patrie se ocupă din nou de el, se hotărăște să dea noii drame o altă redacție, în versuri iambice de cinci picioare, și continuă să scrie cu hărnicie, încît lucrarea este terminată în iulie 1789. Figura și destinul tragic al lui Torquato Tasso, poetul epopeii *Ierusalimul liberat*, renumit din momentul în care opera cucerise publicul italian al secolului al XVI-lea, impresionează adînc vremea sa și posteritatea. În drama lui Goethe, Torquato Tasso își terminase poemul și-l oferise prințului pe lîngă a cărui curte trăia, lui Alfonso de Ferrara. Prințul, prin mîna surorii lui, Eleonora, îl încununase. Un curtean, Antonio, înapoiat tocmai de la Roma, unde împlinise misiuni politice delicate, privește cu oarecare dispreț către cununa poetului. Relațiile lui Torquato cu Antonio evoluează atît de nefericit, încît poetul îndrăznește să scoată spada împotriva curteanului, ministrul suveranului său. Prințul surprinde scena și condamnă la o ușoară pedeapsă privativă de libertate pe poet, dar mustră, în același timp, pe ministrul care nu arătase tactul așteptat de la stăpînirea de sine și experiența sa. Alfons de Ferrara, înțelegînd firea pasionată a poetului, ar dori să împace lucrurile și, în acest scop, însărcinează pe Antonio să-i restituie poetului spada și să aline rana ofensei primite. Torquato primește mesajul adus de Antonio numai cu condiția ca acesta să obțină de la prințul lor libertatea de a părăsi curtea din Ferrara. Alfons consimte. El se desparte de poet cu cuvinte binevoitoare și cu speranța de a-l revedea curînd printre prețuitorii geniului său. Recîștigîndu-și libertatea, în care găsește, de fapt, numai singurătatea morală a omului despărțit de toți prietenii lui, Torquato se întoarce cu un mare elan de iubire către prințesa Eleonora, căreia îi declară dragostea lui. Respins de aceasta și simțind apropierea abisului care urma să-l înghită, întinde brațele către cumpănitul și puternicul bărbat Antonio, singurul în stare acum să priceapă firea poetului și să-i ofere prietenia salvatoare. Adresîndu-se lui Antonio, Torquato rostește cuvintele cu care drama se încheie :

Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht
Das Schiff von allen Seiten. Berstend reist
Der Boden unter meinen Füssen auf !
Ich fasse dir mit beiden Armen an !
So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.

Drama *Torquato Tasso*, deși aduce în scenă un eveniment din timpul Renașterii italiene și se leagă de această epocă prin mai multe din datele ei, cum ar fi soarta poeților la curtea prinților-mecenați, prețuirea, dealtfel mai mult estetică decît socială și morală, acordată poeților, obișnuința încoronărilor etc., nu este simțită de cititori sau de spectatori ca o dramă istorică. Ca și în *Ifigenia*, unde de asemeni nu lipsesc elementele de caracterizare ale unui loc și ale unui timp, interesul principal urmărește dezvoltarea sentimentelor și conflictelor psihologice ale personajelor. Psihologizarea dramei este o altă caracteristică a fazei neoclasice, în care intră Goethe odată cu evenimentul călătoriei sale în Italia. Și tocmai pe acest teren al cunoașterii sufletului omenesc se pot observa meritele și unele din neajunsurile lui

Torquato Tasso. Portretul acestuia este executat cu mînă de maestru. Este portretul unui om trăind mai mult în fantezie decît în realitate, zguduit de pasiuni vehemente, dar şi succeptibil de depresiuni adînci, un temperament la marginea patologiei, cum epoca de dezorganizare a vechilor aşezări, în ajunul unor noi orînduiri scotea atît de des la iveală în timpul preromantismului, a *Sturm und Drang*-ului german. Faţă de Torquato, Antonio reprezintă un caracter călit în treburile vieţi politice, puternic ancorat în realitate şi care, stăpîn pe rezultatele unei experienţe întinse, găseşte şi posibilitatea de a înţelege şi de a întinde o mînă de ajutor poetului nefericit. S-a observat însă că figura lui Antonio n-are destulă unitate şi că atitudinea lui sfidătoare la începutul dramei nu se potriveşte cu înţelepciunea vădită mai tîrziu. Evoluţia caracterului lui Antonio rămîne inexplicabilă, nu rezultă din elementele dramei. Celelalte caractere sînt, apoi, abia schiţate, şi conflictul în care Torquato se ruinează moralmente nu se bucură de adîncimea pe care i-ar fi putut-o aduce punerea lui în legătură cu împrejurările de timp ale dramei. Conflictul păstrează deci în *Torquato Tasso* un caracter oarecum schematic, pe care cititorul modern îl înregistrează neapărat. Interesul dramei provine deci, în fară de frumuseţile poetice ale textului, mai ales în rolul lui Torquato, din faptul că aruncă o lumină asupra propriilor conflicte ale poetului cu curtea din Weimar, unde avînturile fanteziei şi ale pasiunilor lui au trebuit să fie de atîtea ori retezate. S-a spus că, în *Torquato Tasso,* Goethe a întrupat în figurile celor doi protagonişti ai dramei cîte una din laturile personalităţii sale multiple de poet şi om de stat, trăind deopotrivă în fantezia creaţiilor lui, dar şi în sfera de experienţe a omului practic şi activ. Poetul, devenit ministru, dispunea, în adevăr, de largi şi bogate priviri asupra lumii. Dualitatea semnalată este caracteristică pentru personalitatea lui Goethe. Dar poate tocmai faptul că poetul devenise bărbat de stat explică ezitarea sa faţă de personajul lui Antonio : cauza probabilă a lipsei de unitate în caracterul acestuia din urmă.

Judecate în legăturile dintre ele, dramele primelor două faze ale creaţiei goetheene, în afară de valoarea lor artistică, provenită fie din înţelegerea adîncă a unor epoci ale trecutului şi ale forţelor istorice active în ele, fie din lectura lucidă în sufletul omenesc şi în conflictele lui, au de asemeni meritul de a fi răsfrînt mersul însuşi al societăţii germane la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Năzuinţele spre libertate ale generaţiei ieşite din iluminism, înţelese, dealtfel, în sens tradiţionalist în *Goetz* şi în *Egmont,* fac loc eticii estetice a „sufletului frumos“ în *Ifigenia* şi în *Torquato Tasso,* aprobării tacite a orînduirii sprijinite de un caracter ca al lui Antonio. Cine compară pe un curtean ca Weislingen din *Goetz* cu Antonio din *Torquato* nu poate să nu înţeleagă evoluţia ideilor şi sentimentelor poetului în răstimpul care separă cele două drame, ca şi schimbarea împrejurărilor şi a opiniei publice germane în acelaşi răstimp.

Creaţia goetheană nu se găsea însă acum decît la sfîrşitul primelor două din etapele ei de început. Trebuiau să-i urmeze alte multe pînă cînd în *Faust,* adunînd toate experienţele sale şi dînd opera lui cea mai bogată şi cu orizontul cel mai întins, să depăşească vechile limite şi să găsească acel îndemn către creaţia în serviciul oamenilor, în a cărei cristalizare poetică omenirea modernă a aflat una din poemele ei cele mai reprezentative.

1963

SCHILLER

ÎNCHINARE

Am petrecut doi ani ai tinereţii în Württemberg, la Tübingen. Ajunsesem acolo în zilele reci ale unui început de primăvară, cînd ramurile copacilor lăsau să cadă picăturile zăpezilor topite de curînd. Curgeau şiroaiele pe cărările Osterbergului, acoperite încă de frunzele îngălbenite ale anului trecut. Pădurile erau jilave. În cîte un luminiş mă surprindea o rază mai caldă, trimisă de soarele ivit pentru o clipă din vălmăşagul norilor. Vedeam cîte un mugur şi pipăiam protuberanţa din care urma să se desfacă veşmîntul bogat al verii, cînd din ochiurile de apă ale Neckarului aveau să salte păstrăvii argintii. Zile ale primăverii, reci, rareori mîngîiate de o undă de căldură, ale neliniştii, ale dorului, ale speranţei. Cunoşteam şi vedeam rareori oameni. Îmi era de ajuns natura fermecătoare şi crudă.

Apele rîului crescuseră şi curgeau repezi de-a lungul aleii cu platani, printre care zăream turnul în care îşi petrecuse Hölderlin lunga noapte a demenţei lui, luminate din cînd în cînd de fulgere orbitoare. În Grădina botanică admiram statuia poetului, concepută de un sculptor clasicist ca a unui zeu al Olympului. Rătăceam prin Neckarhalde, printre case vechi, mîncîndu-mi pîinea cea de toate zilele pe treptele unei brutării, unde mă ajungea căldura cuptorului încins. În faţa primăriei, porumbeii ciuguleau seminţele lăsate de ţărănimea care îşi strîngea mărfurile la ora prînzului, lăsînd

curate lespezile mari ale pieţei întinse. Urcam de-acolo cîteva trepte de piatră, apoi străzile în pantă pînă la clădirea înconjurată cu ziduri puternice a Seminarului protestant, unde studiaseră altădată Hegel, Schelling, Hölderlin. Cînd le-a venit ştirea izbucnirii revoluţiei în Franţa, tinerii studenţi teologi au plantat în curtea seminarului un arbore al libertăţii.

Acest arbore n-a dat curînd roade. Marx a spus, odată, că slaba burghezie germană neputînd săvîrşi o revoluţie ca a francezilor, germanii şi-au continuat, de la o vreme, istoria lor în cugetare. Este vorba de marea mişcare filozofică şi literară a germanilor de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi de la începutul celui următor, acea extraordinară expansiune a spiritului european, pregătită de Renaştere, de toate cîştigurile gîndirii libere a luminilor, ilustrate de oameni ca Goethe, Kant, Schiller, Fichte, Hegel, W. v. Humboldt şi de atîţi alţii. La Tübingen, în ani fecunzi, trăiţi în singurătate studioasă, am agonisit idei şi îndemnuri pe care le pun azi în serviciul construirii socialismului.

Dar socialismul lui Marx şi Engels nu-şi recunoaşte el însuşi una din rădăcinile lui în filozofia clasică germană? „Istoria universală, zicea Hegel, este progresul în conştiinţa libertăţii.“ Această libertate se realizează treptat, pentru masele omeneşti din ce în ce mai largi, prin contradicţiile, prin luptele istoriei. Hegel şi epoca lui socoteau că acest proces se desfăşoară prin conştiinţa omenirii şi este pus în mişcare de simpla spontaneitate a acesteia. Marx a arătat însă că înălţarea spre libertate a popoarelor este acţionată de dezvoltarea forţelor productive, de antagonismele apărute în relaţiile de producţie, în luptele dintre clasele sociale. Pentru a înţelege mai bine gîndirea lui Marx, simţim mereu nevoia de investigare a lumii de filozofi şi poeţi din care această gîndire s-a desprins ca una din forţele cele mai de seamă ale lumii moderne. Mica lucrare de faţă este unul din răspunsurile date acestei nevoi a spiritului.

Friedrich Schiller face parte dintre poeţii şi cugetătorii care au dat o însemnătate intelectuală atît de mare patriei sale. Aspiraţia spre libertate, spre înălţarea şi înnobilarea morală a omului a obţinut în opera lui

Schiller una din expresiile ei hotărîtoare pentru întreaga cultură modernă. Hegel, împreună cu toţi filozofii epocii clasice şi postclasice, au fost discipolii lui. Marx şi Engels au arătat uneori limitele idealismului schillerian, dar şi marele avînt uman pornit din învăţătura lui filozofică şi din opera lui poetică. Înălţimea concepţiilor şi puritatea lui morală acordă figurii lui Schiller un caracter exemplar, în faţa căruia merită să te opreşti.

Sînt aproape patru decenii de cînd îi consacram lui Schiller lucrarea prin care mă despărţeam de Tübingen. Revin după acest lung răstimp către eroul tinereţii mele, spre chipul aceluia căruia i-am adus de atîtea ori prinosul închinării datorit învăţătorilor, pentru a face vie icoana omului şi a povesti împrejurările vieţii lui, cu nădejdea că un alt suflet tînăr, mişcat de marile chemări ale omenirii, va regăsi în el ceea ce a fost învăţătorul pentru atîţi tineri în trecut, ceea ce poate rămîne pentru atîţi tineri ai zilei de azi.

Le închin acestora paginile de faţă, scrise de o mînă care nu tremură.

WÜRTTEMBERGUL ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA

În secolul al XVIII-lea, ducatul de Württemberg era unul din nenumăratele state germane pe care feudalitatea le menţinea mai mult sau mai puţin izolate în interiorul sfîntului Imperiu Roman de naţiune germană. Acest imperiu de mai multe ori secular nu izbutise să înfrîngă puterea suverană a vechilor feudali şi să unifice ţările stăpînite de ei într-un stat naţional. Puterea celor vreo trei sute de principate laice şi religioase, ducate, comitate şi oraşe imperiale se exercita pe teritorii restrînse, dar cu o acţiune aproape neîngrădită înlăuntrul lor. Ducatul de Württemberg avea în secolul al XVIII-lea o întindere de abia 200 de mile pătrate şi număra 500 000 locuitori. Spre deosebire de alte state ale feudalităţii germane, Württembergul dispunea însă de o instituţie parlamentară, un „Landtag", în care erau aleşi reprezentanţi ai clerului, ai oraşelor şi ai administraţiilor publice, aşa-numitele „Stände", nu însă şi ai marilor proprietari de pămînt, comiţi şi cavaleri imperiali, cărora hotărîrile Landtagului nu li se puteau opune. Cît de redusă era puterea Landtagului în Württemberg o arată felul cum erau rezolvate conflictele dintre această instituţie parlamentară şi suveranul care înţelegea să domnească cu puteri nelimitate. Suveranul azvîrlea în temniţă pe orice reprezentant al Stände-lor care încerca să apere drepturile lor.

Referindu-se la Germania veacului al XVIII-lea, Engels spune: „Aceasta era situaţia Germaniei spre sfîrşitul veacului trecut. O unică masă vie de putregai şi de decădere. Nimeni nu se simţea bine. Meşteşugurile, negoţul, industria şi agricultura ţării aproape că fuseseră duse de rîpă; ţăranii, negustorii şi fabricanţii simţeau dubla apăsare a unui guvern care-i storcea pînă la sînge şi a stării proaste a afacerilor; nobilimea şi principii, deşi îşi storceau supuşii, găseau că veniturile lor nu ţineau pasul cu cheltuielile lor crescînde; toate mergeau de-a-ndoaselea, şi în toată ţara domnea o indispoziţie generală. Nici pomeneală de educaţie, de un mijloc de a acţiona asupra creierului maselor, de presă liberă, de spirit civic, nici măcar de un negoţ mai intens cu alte ţări — nimic altceva decît meschinărie şi egoism — întreg poporul era pătruns de un spirit jalnic de tarabă, meschin şi servil. Totul era uzat, în descompunere, pornit pe panta unei ruini grabnice, şi nu exista nici cea mai mică nădejde a unei schimbări spre bine; naţiunea nu mai avea nici măcar atîta putere cîtă ar fi fost necesară pentru înlăturarea cadavrelor în putrefacţie ale instituţiilor moarte."[1]

După războiul de treizeci de ani, dinastia Beutelsbacher dăduse Württembergului numai suverani răi. Eberhard III, Eberhard-Ludwig, Karl-Alexander dominaseră cu mare abuz asupra poporului exploatat în chipul cel mai neomenos. Rămăseseră de pomină mai ales regimurile celor din urmă, a căror fiscalitate istovitoare pentru straturile largi ale poporului se exercitase prin indivizi lipsiţi de orice scrupul, Grävenitz în timpul lui Eberhard-Ludwig, evreul Süss în epoca lui

[1] Karl Marx-Fr. Engels, *Despre artă şi literatură*, Bucureşti, E.P.L.P., 1953, p. 271.

Karl-Alexander. Avusese loc, în vremea acestuia din urmă, o erupție populară, și suveranul a abandonat atunci pe protejatul și unealta lui, care avea să ispășească groaznic lăcomia stăpînului, tradițională în dinastia lui. Un romancier al zilelor noastre, Lion Feuchtwanger, a povestit acest episod, depășind, dealtfel, în unele puncte, adevărul istoric.

Luxul provocator al curții, scandalul imoralității ei s-au menținut, ba chiar s-au agravat în timpul domniei lui Karl-Eugen, urcat pe tron înainte de a fi împlinit vîrsta majoratului, la 1744, cu ajutorul lui Frederic II al Prusiei, care spera să găsească un aliat credincios în persoana prințului protestant, educat într-o vreme la curtea lui și căsătorit cu o nepoată a sa. Karl-Eugen nu era însă omul care se putea lăsa încurcat de scrupulele recunoștinței. Abia ajuns pe tronul Württembergului, Karl-Eugen încheie o convenție cu Franța, angajîndu-se să-i pună la dispoziție o armată de 6000 de oameni în schimbul unei subvenții anuale de 325 000 livre. Suveranul vindea sufletele supușilor săi. Curînd se desparte de nepoata lui Frederic II și adună la curtea lui un adevărat harem de curtezane aduse din străinătate, sporit prin fete ale țării, ademenite sau chiar răpite cu violență.

Cînd în 1756 izbucnește războiul dintre Prusia și Austria, așa-zisul „război de șapte ani“, interpusul lui Karl-Eugen, vestitul Rieger, un om de o deosebită cruzime, recrutează cu mari abuzuri oamenii cu care suveranul se angajase față de aliatul francez al Austriei. Războiul împotriva Prusiei protestante era însă impopular în Württemberg. Se produc dezertări în masă și, în lupta de la Leuthen, întreaga armată fuge cu rușine. Franța înnoiește însă convenția cu Karl-Eugen, de data aceasta pentru a obține o armată de 12 000 oameni, pusă sub conducerea ducelui însuși, în schimbul unor noi subvenții. Drama recrutărilor forțate se repetă. Dar țara este adusă la tăcere cînd Karl-Eugen, cerînd predarea întregului fond public provenit din impozite, față de protestul Stände-lor și al curajosului Johann Jacob Moser, un erudit al vremii, suveranul ordonă ridicarea

forțată a casei impozitelor și arestarea lui Moser, trimis să-și ispășească bravura lui cetățenească în teribila închisoare de la Hohentwiel. Acțiunea militară a lui Karl-Eugen este lamentabilă. La Fulda, în 1759, pe cînd se pregătea să dea un bal, prințul moștenitor de Braunschweig îl obligă să fugă în grabă. Francezii nu mai vor să aibă de-a face cu incapabilul duce al Württembergului, dar austriecii cred că-l mai pot întrebuința punîndu-l să comande înaintarea în Saxonia și Thuringia, o campanie de nemaipomenite prădăciuni, în afară de orice lege a războiului, pînă cînd fratele mai tînăr al ducelui, Friedrich-Eugen, devenit general în armata prusiană, îl pune încă o dată pe fugă la Köthen.

Acest prinț fără glorie, fără onoare, fără omenie este suveranul cu care Schiller va avea de-a face.

ASCENDENȚI ȘI COPILĂRIE

Printre soldații trupelor nenorocoase ale lui Karl-Eugen se găsea și Johann Kaspar Schiller, un tînăr pornit să-și caute norocul în lume. Era un om din rîndul meseriașilor șvabi, orfanul unui brutar mort de timpuriu. Avusese o copilărie grea, dar deprinsese îndemînările unui subchirurg, ca ucenic de bărbier, și se angajase felcer în trupele bavareze care luptau în Țările-de-Jos, în războiul de succesiune al Mariei Theresia. Francezii îl luaseră prizonier, dar austriecii îl liberaseră, înapoindu-l regimentului său de husari. După un timp, Johann Kaspar se gîndește să-și caute norocul pe alte căi. Apare în Marbach, un orășel pe malurile Neckarului, la nord de Stuttgart, și descinde, cu două sute de guldeni în buzunar, cu calul său, la „Leul de aur“, un han ținut de brutarul Kodweiss. Fiica acestuia, Elisabetha Dorothea, în vîrstă de numai șaisprezece ani, devine soția lui Johann Kaspar, care continuă să practice în Marbach arta lui medicală. Treburile nu mergeau strălucit și aventura războiului îl ispitește încă o dată pe Kaspar Schiller. Cînd încep recrutările pentru trupele cu care Karl-Eugen se îndatorase francezilor, Kaspar pleacă iar la război. De data aceasta se

angajează ca furier. La Leuthen era cît pe aci să-și lase oasele. Trăiește multele peripeții ale războiului de șapte ani. Intervine pentru a menține moralul trupelor intrate în debandadă. Într-un cartier de iarnă combate molima care decima pe soldați. Kaspar cîștigă grade și devine locotenent. Cînd se instalează într-o garnizoană în apropiere de Marbach, se duce din cînd în cînd să-și revadă familia, sporită acum cu primul ei născut, o fată, Cristophine. După a doua recrutare a lui Rieger, cînd trupele comandate de Karl-Eugen se pregăteau să plece din nou la luptă, Elisabetha Dorothea se duce să-și vadă soțul, în tabăra de la Ludwigsburg. Era din nou însărcinată și, curînd după despărțirea soților, la 10 noiembrie 1759, se naște Friedrich Schiller.

Treburile războiului îl țin pe Kaspar departe de familie pînă în 1760, cînd, devenit căpitan, este trimis ca ofițer recrutor la Gmünden, apoi la Lorch, un sat la granița Württembergului, mediul idilic al primei copilării a lui Friedrich, unde acesta primește mai întîi învățătura unui institutor, apoi a pastorului Moser, cel dintîi profesor al lui de limbă latină. Era vorba acum de strîns trupe pentru Olanda, care urma să le folosească în colonii. Meseria nu prea era curată și Kaspar, om religios, nu o făcea cu plăcere. Este bucuros deci cînd este trimis într-un regiment la Ludwigsburg, unde, încă din vremea lui Eberhard Ludwig, ducii Württembergului aveau al doilea oraș de reședință, departe de privirile uneori severe ale Stände-lor din capitală, de la Stuttgart. Ce viață la Ludwigsburg! Nu conteneau balurile, vînătorile, petrecerile cu focuri de artificii, reprezentațiile de teatru, printre care ale unei opere italienești.

Familia lui Kaspar se strînge acum în jurul lui și găsește la Ludwigsburg o așezare statornică. În 1766 se naște al treilea copil, o fată, Luise. Friedrich devine elev al Gimnaziului latin și trece pe rînd examenele care trebuiau să-i deschidă drumul către studiul teologiei și cariera de pastor. Viața din Ludwigsburg nu-i rămîne însă străină. Asistă pentru întîia oară la o reprezentație de teatru și însoțește pe tatăl său la opera italiană. Este un copil concentrat, studios, plin de blîndețe. Atmosfera pietistă a casei nu rămîne fără influență asupra lui Friedrich. Copilul asistă la lectura *Bibliei* în cercul familiei, ia parte la rugăciunile de dimineață și de seară. Proiectul unei cariere religioase este îmbrățișat cu tot avîntul de copil. După amintirile Christophinei, încă de la Lorch, jocul preferat al lui Friedrich era să se urce pe un scaun și să rostească predici. Își dăruia cărțile copiilor săraci și obiecte de îmbrăcăminte cerșetorilor din sat. Într-un astfel de mediu era firesc să aibă răsunet poeziile religioase ale lui Gellert, unul din poeții mai mult citiți ai vremii. O poezie ca a lui Gellert scrie și tînărul Schiller, la Lorch, în ajunul ceremoniei confirmării lui. Christophine notează înclinațiile literare timpurii ale fratelui mai mic. Imaginea gimnazistului din Ludwigsburg se constituie, dealtfel, deosebit în amintirile unui coleg de școală, F. W. von Hoven, care notează vioiciunea neobișnuită a temperamentului lui Friedrich, independența caracterului, tendința lui de a domina lumea colegilor de o vîrstă, lipsa lui de teamă chiar față de cei mai mari, intensitatea sentimentelor de prietenie cu care se lega de acei care știuseră să-i cîștige inima. „Ca băiat, scrie von Hoven, în ciuda îngrădirilor pe care i le punea tatăl său, Schiller era foarte vioi, ba chiar capricios. În jocurile cu camarazii, uneori destul de sălbatice, el dădea tonul. Cei mai mici se temeau de el, și chiar celor mai vîrstnici și mai puternici le impunea, fiindcă nu arăta niciodată și față de nimeni teamă. Cînd un adult îl ofensa, devenea îndată îndrăzneț și cînd, din vreo cauză oarecare, cineva îi devenea antipatic, căuta prilejul să-l necăjească. În aceste împrejurări nu arăta însă sentimente răutăcioase, ci mai mult o pornire a fanteziei, care putea fi iertată cu ușurință. Printre tovarășii de joc, puțini erau prietenii lui adevărați; dar față de aceștia se simțea legat prin sentimente atît de puternice și adînci, încît nici un sacrificiu nu i se părea prea mare pentru a le dovedi atașamentul lui.“ Amintirile felurite ale acelor care l-au cunoscut pe Schiller în anii copilăriei pun în evidență tendințe felurite ale omului, ale poetului, ale filozofului, pe care viața le va dezvolta și le va introduce în sinteza atît de atrăgătoare a personalității lui. Ne

găsim deocamdată în fața germenilor. Trebuie să așteptăm înflorirea.

Proiectele studiilor teologice sînt abandonate în momentul cînd Karl-Eugen pune în vedere căpitanului Schiller că fiul lui va trebui să urmeze, ca intern, cursurile Academiei Militare, întemeiate de curînd. Opoziția din primul moment este inutilă. Friedrich Schiller, pe-atunci în vîrstă de treisprezece ani, devine elevul școlii instalate în castelul Solitude, apoi la Stuttgart, așa-zisa Karlsschule. Rămîne aici opt ani, la sfîrșitul cărora se schițează figura poetului și gînditorului.

Documentele relative la anii petrecuți de Friedrich Schiller în Academia Militară a lui Karl-Eugen sînt destul de numeroase. Alegem din ele pe cele mai însemnate, pentru a înfățișa impresiile de viață cu putere formativă asupra lui, influențele de cultură care au lucrat asupra tînărului Schiller în această vreme, portretul tînărului în acest timp.

ANII DE ÎNVĂȚĂTURĂ

Württembergul avea o temeinică școală de învățămînt superior în Universitatea din Tübingen. Această Universitate, fundată la sfîrșitul secolului al XVI-lea, renumită prin profesorii și doctorii ei, era în mare măsură un loc de cultură al clasei burgheze, al Stände-lor, în conflict latent și uneori declarat cu dinastia feudală. Karl-Eugen avea deci nevoie de o școală superioară în care să crească ofițeri, funcționari, artiști cu totul devotați dinastiei și regimului său. În acest scop, întemeiază Karl-Eugen, în 1770, Academia care îi purta numele, organizată militărește și de a cărei conducere se interesa personal. Elevii Academiei Militare a lui Karl-Eugen erau grupați, după originea lor socială, în fii de ofițeri, de burghezi, de funcționari superiori, de cavaleri sau de mari nobili. Toți erau interni, nu plecau niciodată în vacanță, nu puteau primi vizita membrilor familiei decît sub strictă supraveghere; corespondența elevilor era interceptată și cenzurată; disciplina casei era din cale-afară de severă și unul din principiile ei

prevedea spionarea și delațiunea reciprocă; se prevedeau sancțiuni aspre, încarcerarea și pedeapsa corporală. Era limpede că într-un astfel de regim școlar nu era cu putință decît creșterea unui om lipsit cu totul de orice demnitate personală, a unei unelte sau a unui rebel. Poetul Schubart — care trăia ca scriitor în Bavaria, dar care atacase de mai multe ori stările de lucruri din Württemberg, pînă la atragerea lui pe teritoriul acestui stat, arestarea și detențiunea lui timp de zece ani în închisoarea de la Hohenasperg — numise școala lui Karl-Eugen o „plantație de sclavi", *Sklavenplantage*.

Academia Militară, în care Friedrich Schiller petrece anii dintre 1773 și 1780, avea un caracter școlar destul de greu de definit. Prin programul de studii al primilor ani părea a fi un gimnaziu, o școală de învățămînt mediu, fiindcă elevii urmau cursuri de limba latină, greacă și franceză, filozofie, religie, istorie și geografie, matematici și științe naturale, predate la un nivel elementar, apoi dans, călărie și scrimă. Curînd însă, înainte de vîrsta în care tinerii vremii deveneau studenți universitari, începea specializarea în știință militară, drept, medicină, artă, comerț sau silvicultură. Un elev al Academiei lui Karl-Eugen putea să-și termine studiile și să obțină diploma de absolvent la nouăsprezece ani sau chiar mai tînăr. Se înțelege că, în astfel de condiții, nici pregătirea generală, umanistică sau științifică, nici specializarea academică nu erau prea serioase în Karlsschule. Schiller a fost multă vreme urmărit de insuficiența formației sale școlare, pe care a întregit-o, dealtfel, mai tîrziu, prin studii temeinice de istorie și filozofie, domenii în care a ajuns să dea contribuții epocale.

În primii ani ai școlarității sale la Karlsschule, Schiller se interesează îndeosebi de cursurile de filozofie. Audiază la profesorul Schwab, un adversar al lui Kant, cursuri de logică, metafizică, istoria filozofiei; la profesorul Abel, psihologia, estetica, istoria omenirii, morala. Profesorul Abel, un pedagog inteligent, ne-a lăsat însemnări privitoare la felul intereselor științifice care-l mișcau pe tînărul Schiller, ca și la metodele folosite în

învățămîntul lui. „Cunoașterea omului" trezea pasiunea intelectuală a discipolului lui Abel. Studiul moralei, predat după sistematizarea filozofului englez Ferguson, pare a fi avut o anumită influență asupra lui Schiller. Abel avea obiceiul să ilustreze conceptele psihologice sau morale, explicate la curs, prin citate din poeți. Într-un rînd, pentru a lămuri lupta pasiunilor în sufletul omenesc, citește elevilor un pasaj din *Othello* al lui Shakespeare, în traducerea lui Wieland. „Schiller, scrie Abel, era numai urechi, toate trăsăturile figurii sale exprimau sentimentele de care era pătruns și, îndată după prelegere, îmi ceru cartea pe care o citi și o studie cu zel neîntrerupt."

Se cunosc, după documente contemporane, mai ales după acel provenit de la colegul de școală J. W. Peterson, unele din lecturile lui Schiller în anii petrecuți la Karlsschule. Epoca stătea încă sub impresia produsă de *Messiada* lui Klopstock, epos creștin apărut în succesiunea literară a lui Milton, ajuns curînd la faimă europeană, poem cu accente grave, însuflețit de patosul protestant. Schiller, ca toți tinerii generației sale, citește cu pasiune *Messiada* lui Klopstock. Alteori se entuziasmează de biografiile lui Plutarh, în care admiră atîtea exemple ale virtuții militare și cetățenești. Shakespeare este pentru el o revelație. Citește dramele lui Lessing. Face descoperirea lui Goethe prin *Goetz von Berlichingen*. Într-un rînd, Goethe însoțește pe suveranul său, pe Karl-August, ducele de Weimar-Sachsen, în vizită la Karlsschule. Schiller privește din depărtare pe acel al cărui renume pătrunsese pînă la el și care avea să joace un rol atît de mare în viața lui. *Werther* se găsea în mîinile tuturor tinerilor care creșteau spre vîrsta bărbăției după 1770. Schiller face parte din această generație pasionată, și povestea eroului care își dă moartea cînd suferințele iubirii se complică cu acele ale orgoliului umilit de orînduirea socială a vremii face să vibreze coarde consonante în sufletul lui. În albumul unui coleg, Schiller notează această cugetare wertheriană : „Oricît ar fi omul de limitat în posibilitățile lui, are totuși mîngîierea că poate să-și părăsească închisoarea, dacă voiește". Citește și pe ceilalți lirici sau dramaturgi ai epocii, ai așa-zisei perioade *Sturm und Drang*, forma germană a preromantismului, în care va afla atîtea din procedeele de artă ale primei sale producții : poeziile lui Friedrich Müller-pictorul (Maler Müller), *Ugolino* al lui Gerstenberg, *Iulius von Tarent* al lui Leisewitz.

Împreună cu atîtea lecturi literare, Schiller se încearcă și în compuneri originale. Profesorul Haug publică, în revista lui, *Das schwäbische Magazin*, două poezii ale noului zelator al muzelor, *Der Eroberer (Cuceritorul)* și *Der Abend (Seara)*, două poezii scrise sub influența odelor lui Klopstock, dar în care apar unele din motivele tipice ale liricii schilleriene și, mai ales, atitudinea ei reflexivă. Haug prevestește autorului că va deveni odată un glas mare al artei, *os magna sonaturum*. La Karlsschule se organizau uneori reprezentații teatrale, în care rolurile erau distribuite elevilor. Schiller apare odată în Clavigo din drama lui Goethe, dar jocul interpretului este atît de exagerat, se desfășoară cu un asemenea abuz de gesturi, de strigăte, de mișcări dezordonate ale corpului, încît efectul este irezistibil comic. În taină, spre sfîrșitul studiilor, Schiller se consacră unei lucrări mai întinse, drama *Die Räuber*, la care lucrează pe ascuns, ferindu-se de supraveghetori, uneori în infirmeria școlii, singurul loc în care lumina era îngăduită în timpul nopții. Colegul Petersen ni-l descrie pe poet în momentele compunerilor sale, agitîndu-se ca un coribant, stăpînit de sentimente atît de puternice, manifestate în exclamații, în mișcarea nestăpînită a mîinilor și picioarelor, încît memorialistul crede a-l putea compara cu Michelangelo lucrînd la statuile sale. În cele din urmă, poetul invită la o lectură a dramei sale, în pădure, pe cei mai buni prieteni dintre colegii lui și impresia este pentru toți aceștia covîrșitoare. Un astru nou li se arătase pe firmamentul patriei poetice.

Este interesant de urmărit cum îl vedeau aceștia pe colegul lor atît de înzestrat. G. Fr. Scharffenstein, care va deveni mai tîrziu general în armată, ni-l descrie pe camaradul lui în uniforma rezervată fiilor de ofițeri, cu

pantaloni albi și tunică albastră, împodobită cu pluș negru la guler și la manșete, cu peruca epocii din care atîrnau două bucle de fiecare parte a pălărioarei rotunde. Schiller nu este un tînăr frumos. A crescut prea înalt. Are picioare lungi și genunchi care se apropie unul de altul în mers. Are părul roșu și pleoapele de jos îi sînt totdeauna iritate. Nu este nici prea îngrijit. Scharffenstein îl prețuiește pe Schiller, dar nu suportă bine, ba chiar are cuvinte de ironie pentru prietenia entuziastă pe care i-o consacră camaradul lui, exprimată în poezii compuse la mare temperatură. Schiller îi răspunde printr-o scrisoare sfîșietoare, elegia sentimentului său curat, neînțeles și nesocotit de către un om mediocru. Dar cînd Scharffenstein părăsește Academia Militară și este trimis, ca locotenent, într-un regiment de infanterie, ceva ca sentimentul unui gol, al unei lipse, apare în sufletul prietenului ingrat. Corespondența dintre cei doi risipește în cele din urmă norii și aduce pace în sufletul aceluia care, cum se întîmplă atît de des naturilor generoase, putea împrumuta oricui și în orice împrejurare bogăția lui lăuntrică, simțirea valorii proprii.

Mult mai complet, orientat către totalitatea aspectelor morale ale modelului, este portretul pe care i-l consacră lui Schiller vechiul coleg din copilărie, von Hoven, regăsit la Karlsschule : „Întrucît privește purtarea morală a lui Schiller în timpul trecerii sale prin școală, scrie von Hoven, nu-mi amintesc de nici o încălcare a legii, care să fi provocat nemulțumiri superiorilor. Desigur, față de vioiciunea spiritului și iubirea lui firească de libertate, i-a trebuit lui Schiller multă stăpînire de sine pentru a se putea încadra în rînduiala strict militară a școlii ; dar energia caracterului și activitatea lui orientată mai mult înlăuntru decît în afară i-au ușurat oarecum sarcina stăpînirii de sine. I s-a întîmplat totuși uneori să intre în conflict cu vreunul din superiorii lui, nu totdeauna aleși printre oamenii cei mai înțelegători. Știa însă să sfîrșească cu aceștia printr-o vorbă de spirit sau printr-un sarcasm, mai ușor pricepute de noi decît de superiori. Întocmai ca în anii copilăriei, Schiller a avut și ca adolescent, printre cei trei

sute de elevi ai Academiei, puțini prieteni adevărați. În alegerea lui se conducea mai ales de bunătatea inimii și de ținuta caracterului, decît de excelența talentelor intelectuale. Disprețuia pe cei pe care îi socotea vulgari, nevrednici de încredere, josnici, răi, și dacă nu putea evita contactul cu ei, îi îndepărta prin răceala atitudinii. Putea suporta pe oamenii mărginiți, dar devenea ironic cînd mărginirea se unea cu înfumurarea, în timp ce atunci cînd apărea împreună cu bunătatea inimii, mărginirea ironizată de alții găsea în el un apărător." Pătrunzătorul portret schițat de von Hoven ne arată personalitatea tînărului Schiller dominată de criteriul moral și ne face să presimțim pe marele scriitor, pe gînditorul, pe cetățeanul dezvoltat din acesta.

La Academia Militară, Schiller și-a ales, mai întîi, specialitatea juridică. A renunțat însă curînd la studiile de drept, pe care le simțea prea reci, prea abstracte, în nici un raport posibil cu lumea lui interioară. Cînd Academia este înzestrată cu o secție medicală, Schiller întrevede aici o specialitate mai apropiată de el. Medicina este, pentru el, o cale către cunoașterea omului, obiectul permanent al meditației lui. Nu știm care vor fi fost materiile medicale predate la Karlsschule. Însemnările transmise de Hoven ne vorbesc de pasiunea celor doi colegi pentru anatomie. Existau, desigur, și exerciții de clinică medicală, fiindcă Petersen ne povestește cum, pus să examineze un bolnav, în loc să constituie foaia de observație, Schiller începu să se agite în jurul pacientului cu o asemenea risipă de gesturi și exclamații, încît acesta se sperie de-a binelea, crezînd că are de-a face cu un om cuprins de un subit acces de nebunie. Este evident că stilul preromantic în lucrările clinicii medicale nu avea nici o valoare.

Nu s-a putut stabili pînă la ce punct al competenței a dus Schiller formația lui de medic. Posedăm totuși două scrisori-rapoarte adresate de tînărul poet și medic către un colonel von Seeger, care se interesa de un pensionar al Academiei Militare, elevul Gramont. Acesta suferea de stări melancolice, agravate în asemenea măsură, încît, într-un rînd, cere candidatului în medicină Schiller, ca un serviciu prietenesc, ordonarea unei doze

masive de soporifice, pentru a putea adormi pe vecie. Medicul constată o ipohondrie, pe care o atribuie dezvoltării nefericite a vieţii sufleteşti a bolnavului, complicată cu o rea stare gastrică, dar fără a putea spune dacă una sau alta stătea la originea bolii. Consultantul procedează cu tact, întrebuinţează metodele menite să cîştige încrederea bolnavului său şi are satisfacţia să constate, în cele din urmă, o ameliorare în starea acestuia, stabilind principiul preţios că „încrederea unui bolnav poate fi cîştigată numai atunci cînd foloseşti limba lui, şi această regulă generală a fost şi firul conducător al tratamentului nostru". Faţă de metodele de constrîngere şi violenţă folosite de medicina vremii în îngrijirea bolilor psihice, Schiller stabileşte deci axioma : „Contradicţia şi violenţa pot zdrobi pe un bolnav, dar sigur nu-l pot vindeca".

Pregătindu-se să părăsească secţia medicală a Academiei Militare, Schiller prezintă lucrarea de diplomă *Filozofia fiziologiei*, din care s-au păstrat numai fragmente manuscrise. Autorul caută aici „puterea mediatoare" între spirit şi materie, „echilibrul" între părerile apărute în istoria gîndirii, o încercare eclectică de depăşire a străvechiului dualism, pe care, de fapt, cum observă Fr. Mehring, Schiller n-a izbutit să-l depăşească niciodată. Referenţii lucrării sînt profesorul Consbruch şi medicul curţii, dr. Reuss. Ambii referenţi constată cunoştinţele şi hărnicia candidatului, dar critică stilul cam umflat al lucrării, recomandă o exprimare mai simplă, mai puţină paradă a originalităţii. Dr. Reuss opinează deci că lucrarea nu poate fi tipărită. Karl-Eugen, care avea să se pronunţe în ultimă instanţă, pune următoarea rezoluţie : „Disputaţia elevului Schiller nu va fi tipărită, deşi trebuie să mărturisesc că tînărul a spus multe lucruri frumoase în ea şi a arătat multă înflăcărare. Dar fiindcă această înflăcărare este prea puternică, sînt de părere că lucrarea nu poate fi încă dată publicităţii. De aceea cred că tînărul trebuie să mai rămînă în Academie încă un an, în care timp înflăcărarea lui va putea să se mai tempereze, astfel încît, dacă silinţa lui va rămîne aceeaşi, va putea deveni un subiect *(Subjektum)* cu adevărat mare."

Schiller rămîne deci încă un an la Karlsschule şi prezintă, în fine, lucrarea *Despre legătura dintre natura animalică a omului şi natura lui spirituală*. Noua lucrare este aprobată, tipărită şi, prin ea, Schiller se poate despărţi de Academia Militară a lui Karl-Eugen, cu un brevet de medic. După părerea criticii, în această lucrare, dualismul este depăşit într-un sens mai hotărît materialist.

Este evident că cei opt ani ai învăţăturii lui Schiller nu trecuseră fără nici un rod pentru el. Adunase anumite cunoştinţe, deşi mai puţine decît acele pe care le-ar fi putut agonisi la Universitate sau la seminarul din Tübingen, unde cam în aceeaşi vreme creşteau Hegel şi Schelling. Insuficienţa învăţămîntului la Karlsschule a fost uneori comentată şi deplînsă de Schiller. O amintire rea îi va lăsa şi regimul şcolii ca şi persoana aceluia care o patrona. În timpul anilor petrecuţi la Karlsschule, Schiller a avut prilejul să-l viziteze pe Schubart în închisoarea lui. Cunoştinţa martirului nu-i lăsa nici o îndoială asupra caracterului despotului. Cînd, mai tîrziu, află despre moartea acestuia, poetul notează : „A murit bătrînul Irod". Rodul cel mai de seamă al anilor lui de învăţătură a fost însă, pentru Schiller, precizarea vocaţiei lui de poet. Dar trebuia să mai treacă un moment pînă cînd această vocaţie să-şi găsească drumul ei propriu.

MEDIC DE REGIMENT

Ar fi dorit să se consacre cu mai multă libertate lucrărilor literare, să-şi completeze studiile medicale, să devină poate profesor de fiziologie într-o Universitate. Scrisorile vremii ne vorbesc de astfel de proiecte. Ducele intervine încă o dată în viaţa lui. Întreţinerea şi instruirea în Academia Militară îi creau obligaţii faţă de suveranul lui. Este constrîns să accepte postul de medic într-un regiment din Stuttgart, cu un salariu mizerabil, 18 guldeni lunar, fără dreptul de a avea o clientelă particulară.

Trăieşte în condiţii mai mult decît modeste. Împarte locuinţa cu un camarad, într-o cameră îngustă şi unde menajul comun al celor doi tineri menţine o dezordine permanentă. Îl reîntîlneşte pe Scharffenstein, care îşi descrie încă o dată prietenul, mişcîndu-se stîngaci în costumul lui de ofiţer, fără sabie, înaintînd în Piaţa paradelor cu picioarele lui de cocostîrc. Este palid, dar din cînd în cînd faţa i se îmbujorează cu o roşeaţă nesănătoasă. Scharffenstein constată la vechiul lui amic progrese ale tactului, mai multă măsură în manifestarea exterioară. Constatarea este binevoitoare şi nu este întru totul confirmată de fapte, fiindcă alte ştiri ni-l arată pe poet dedîndu-se la unele excese în cîrciumile oraşului, întreţinînd legături de pripas cu femei rău famate, azvîrlind pe scări pe un funcţionar al cenzurei, cînd acesta îndrăzneşte să-l viziteze acasă.

Gazda lui este doamna Luise Dorothea Vischer, văduva unui căpitan, mai vîrstnică decît el cu opt ani. Christophine ne-o descrie. Era o femeie blondă, cu ochi albaştri, înecaţi în lacrimi, nu prea frumoasă, dar atrăgătoare, „mai ales pentru oameni tineri", adăugă Christophine. Legăturile dintre Schiller şi doamna Vischer pot să fi mers destul de departe, dacă dăm crezare poeziilor pe care poetul i le dedică. Ciclul poetic închinat Laurei, adică femeii pe care o desemnează prin numele simbolic al iubitei lui Petrarca, nu conţine expresii ale sentimentului cald, captat în momentul însuşi al naşterii lui, cum putea face Goethe în poeziile de dragoste ale tinereţii. Schiller aşterne pe hîrtie compuneri filozofice şi retorice pe tema iubirii lui. Laura cîntă la clavir şi poetul recunoaşte în sentimentul lui puterea care mişcă sorii. Un motiv dantesc! Nu cumva poetul şi iubita lui au fost odată doi sori contopiţi într-un cataclism universal? Iubirea lor este deci o reminiscenţă platonică. Poetul se opreşte şi în faţa altor teme. Spune ura şi dispreţul lui monarhilor ticăloşi, *die schlimmen Monarchen,* într-o poezie inspirată de renumitul *Cavou princiar (der Fürstengruft)* al lui Schubart. Altă dată închină o odă amintirii lui Rousseau, scriitorul al cărui cult fervent îl împărţea cu întreaga lui generaţie. Mormîntul marelui genevez fusese profanat. „Socrate a fost doborît de sofişti. Rousseau suferă, cade prin creştini; Rousseau care a dorit să facă din creştini oameni." Producţia poetică a acestor ani este destul de bogată. Atitudinea filozofică a poetului se consolidează. Noua estetică a romanticilor, triumfătoare peste cîteva decenii, prin expresia mai directă a sentimentului, va azvîrli în umbra unei preţuiri mai reci această primă producţie a lui Schiller. Dar cînd o citim astăzi, nu-i putem tăgădui înălţimea concepţiei, vigoarea limbii, cristalizarea perfectă a formei. Propune cîteva din bucăţile acestei vremi lui Stäudlin care scotea un *Almanah al muzelor suabe* la Stuttgart, dar Stäudlin nu reţine decît trei din aceste bucăţi pentru publicaţia lui. Schiller tipăreşte atunci, cu mijloace strînse de prieteni, o *Antologie a anului 1782,* în care adună cincizeci de poezii ale lui şi treizeci ale amicilor, ascunşi cu toţii în întunericul anonimatului. Prefaţa *Antologiei,* datată, în stilul satirelor utopice, de la Tobolsko siberian, adică dintr-un loc al lumii foarte îndepărtat de realitatea şvabă, este plină de înţepături la adresa *Almanahului muzelor suabe.*

Între timp, manuscrisul *Hoţilor,* adus de la Academia Militară, este supus unor noi modificări şi dobîndeşte forma definitivă în 1781. Schiller se gîndeşte să-l publice, sperînd că va putea găsi prin el drumul către scenă. Se îndatorează pentru a putea suporta cheltuielile tiparului şi abia tîrziu, cu mari greutăţi, va putea să lichideze această datorie, atît de împovărătoare pentru el. În aprilie, *Hoţii* apar fără nume de autor. Colile ajung în mîinile editorului Christian Schwann, de la Mannheim, om inteligent, cu experienţă literară, care le duce îndată lui Heribert von Dalberg, intendentul Teatrului Naţional. Schwann va publica la începutul anului 1782 a doua ediţie a *Hoţilor,* cu noi modificări, sub o copertă care conţinea, împreună cu o vignetă reprezentînd un leu sărind, inscripţia-motto *In tyrannos.* Deocamdată, Schwann se pune în serviciul lui Schiller, declarîndu-i lui Dalberg că s-a produs un mare eveniment literar. Impresia aceasta trebuie să fi fost generală, fiindcă, înainte de vîlva primei reprezentaţii, o gazetă din Erfurt declară, pe baza lecturii primei versiuni anonime, că a apărut, în fine, „un Shakespeare german".

Începuse să se răspîndească obiceiul înființării unor teatre de curte în orașele de reședință. Micii suverani germani voiau astfel să dea strălucire curților lor. Un astfel de teatru luase ființă și la Mannheim, patronat de prințul palatin Karl-Theodor, un corespondent al lui Voltaire, care declara că dorește să facă din orașul în care se desfășura strălucirea curții lui un „sediu al bunului-gust". Instalase mai înainte o bibliotecă publică, un cabinet de antichități, pe care îl va vizita și tînărul Goethe, și crease în cele din urmă un teatru „național", pentru conducerea căruia plănuise aducerea lui Lessing. Tratativele cu acesta nu dăduseră rezultate și Karl-Theodor se decisese, în cele din urmă, să folosească pe un actor francez ambulant, un oarecare Marchand, atras la Mannheim prin bunele onorarii oferite. În curînd, Karl-Theodor este chemat la München, unde dispăruse ultimul reprezentant al liniei bavareze a dinastiei Wittelsbachilor. Marchand îl însoțește. Teatrul Național din Mannheim este pus atunci sub conducerea lui Dalberg, un aristocrat care se pasionase de noua lui meserie și aduce, atunci cînd teatrul din Gotha își încetează activitatea, pe actorii acestuia, unii din cei mai valoroși ai Germaniei de-atunci, în frunte cu vestitul Iffland.

Dalberg acceptă piesa lui Schiller și repetițiile încep în curînd. Dar unele din dificultățile, mai ales politice, ale textului, ies la iveală. Putea fi concepută o rebeliune ca aceea a lui Karl Moor în Germania dominată de personalitatea cu veleități iluministe a lui Frederic al II-lea? N-ar fi mai bine ca întreaga intrigă să fie plasată într-o epocă istorică mai veche, de pildă în zilele împăratului Maximilian I? Dalberg avea de făcut și alte propuneri. Toate sînt discutate în schimbul de scrisori cu dramaturgul, în care acesta, păstrînd tonul oficial al deferenței datorite unei „excelențe", se arată în genere conciliant, căci atunci cînd se pregătește un spectacol, piesa începe să aparțină nu numai autorului dar și teatrului care i se pune la dispoziție. Totuși, în punctul transformării *Hoților* într-o tragedie istorică, Schiller se opune. Ar fi trebuit atunci transformată întreaga dicțiune a piesei, toată limba ei. Ba chiar, înțelegem noi astăzi, piesa și-ar fi pierdut ascuțișul ei protestatar împotriva abuzurilor și cruzimii micilor feudali ai vremii. După aproape 170 de ani de la compunerea lor, *Hoții* au devenit pentru noi o tragedie istorică, dar cu putere de caracterizare nu pentru epoca lui Maximilian I, ci pentru aceea a lui Karl-Eugen și a multilor despoți de o seamă cu el, de pe vremea aceea ca și din epocile care au urmat. *Hoții* au rămas deci, pentru publicul contemporan, o tragedie modernă, deși Dalberg și-a îmbrăcat actorii în costume ale evului mediu.

Se anunță, în fine, premiera, care are loc la 17 ianuarie 1782. Schiller părăsește, pe ascuns, Stuttgartul și asistă dintr-o lojă, necunoscut de public, la desfășurarea piesei. I se plătise 44 guldeni pentru deplasare, singurul onorar primit pentru *Hoții* lui. Sala este plină. A venit tot publicul amator de teatru din Mannheim, oaspeți din Heidelberg, din Darmstadt, din Frankfurt pe Main. Au fost făcute decoruri și costume noi. Luna apare, la un moment dat, pe orizont și aruncă asupra întregului peisaj o lumină sinistră. Actorul Böck, în rolul lui Karl Moor, depune mult patos în debitarea replicilor lui. Cînd îngenunche alături de bătrînu-i tată, liberat din închisoarea în care îl ținuse prizonier fratele ticălos, și cînd invocă luna și stelele ca martore ale vinei infame, un fior de groază și durere trece prin tot publicul. Îi este totuși superior Iffland în rolul lui Franz Moor. Ce voce! Ce mimică! Castelul se aprinde, flăcările se apropie și sînt gata să-l devore, dar nu renunță încă la negația lui încăpățînată. Deodată se produce însă revirimentul sentimentelor lui, i se lămurește sensul moral al lumii. Publicul freamătă: este strivit de puterea emoției. Întreaga reprezentație a decurs printre sughițurile de plîns ale asistenței. Oameni necunoscuți se îmbrățișau. Femei, gata să leșine, se vedeau nevoite să părăsească sala. A fost un triumf teatral cum scena germană nu mai cunoscuse de multă vreme; un moment de erupție a sensibilității preromantice, fără analogie în epocă. Toate teatrele germane vor să joace *Hoții* lui Schiller. Cenzura interzice însă reprezentarea piesei la Danzig și la Viena; la Leipzig este oprită, cînd se constată furturi în oraș; la Berlin este jucată într-o

versiune deformată. Mai tîrziu *Hoții* vor fi jucați și la Paris. Revoluția franceză va recunoaște în Schiller un aliat.

Schiller obține ca piesa să fie încă o dată pusă pe afiș la Mannheim. Poetul dorește să asiste și la această nouă reprezentație, și, în acest scop, părăsește încă o dată pe ascuns Stuttgartul, în tovărășia doamnei Vischer și a unei doamne von Wolzogen, proprietăreasa unei moșioare din Turingia, care își petrecea mai tot timpul în capitala Württembergului, pentru a fi aproape de băieții ei, interni la Karlsschule. Ducele află de această nouă escapadă, neautorizată, în contra regulamentelor. Medicul de regiment Schiller este chemat la castelul Solitude. A știut ceva comandantul regimentului, colonelul Rau, de această deplasare ? Comandantul regimentului nu știuse nimic. Medicul regimentar este pedepsit cu 14 zile de arest. După un timp sosește plîngerea locuitorilor din Graubünden, care se simțeau calomniați de un pasaj din *Hoții,* unde cantonul lor elvețian era indicat drept un loc de adunare al hoților și pungașilor. Schiller este încă o dată chemat la duce. Să ia act medicul Schiller că nu mai are voie să scrie și să publice piese, nimic altceva decît lucrări medicale ; altfel îl așteaptă sancțiuni mai grave. Trăsnetul nu l-ar fi putut atinge mai nimicitor pe posesorul atîtor proiecte literare.

În corespondența cu Dalberg, Schiller anunțase că lucrează la o nouă dramă, *Conjurația lui Fiesco la Genua.* Dalberg îl făcuse atent asupra unei teme potrivite cu felul de a gîndi al poetului, *Don Carlos.* I-ar plăcea să se consacre lucrărilor dramatice pentru teatrul din Mannheim. Dacă Dalberg i-ar scrie ducelui, cerîndu-i să autorizeze pe poet să se mute la Mannheim, unde discipolul Academiei Militare ar duce faima instituției în care se formase și pe a patronului ei princiar ? Scrisoarea lui Dalberg ajunsese la duce, dar răspunsul aduse măsurile de represiune pomenite mai sus. O cerere a lui Schiller însuși pentru a i se ridica interdicția privitoare la activitatea literară nu dă nici un rezultat. Atunci înțelege poetul că trebuie să se salveze, să părăsească cu orice preț închisoarea Württembergului, unde Schubart murea cu încetul. Înțelege că trebuia să fugă.

Încredințează proiectul lui unui prieten devotat, muzicantului Streicher, un om de ispravă care consimte să-l însoțească, întrevăzînd, în ce-l privește, continuarea studiilor muzicale la Hamburg. Economiile lui Streicher vor acoperi cheltuielile călătoriei. Schiller se gîndește să se despartă de părinți și de restul familiei, adunată acum la Solitude, unde tatăl, ajuns maior, împlinea funcțiunile unui supraveghetor al grădinilor și serelor castelului. Face pe jos drumul pînă la Solitude, în tovărășia lui Streicher și a unei doamne Meyer, în peisajul cel mai desfătător, prin locurile copilăriei. Maiorul Kaspar Schiller nu trebuia însă pus la curent cu proiectul de fugă, pentru a nu avea să împartă vreodată răspunderile cu fugarul. Astfel, pe cînd Streicher și doamna Meyer țin de vorbă pe maior, Schiller trece cu mama lui într-o altă odaie. După un timp, Dorothea se întoarce cu ochii plînși.

A sosit ziua fugii. La Solitude a avut loc o vînătoare de căprioare ; seara s-a jucat teatru și parcul s-a aprins cu sute de lumini. La porțile orașului nu era de gardă regimentul lui Schiller. Streicher ne-a lăsat povestirea hotărîtoarei zile de 22 septembrie 1782, ziua fugii lui împreună cu poetul. Preparativele plecării trebuiau să fie gata încă de dimineață. Schiller își strînsese puținele lui lucruri, costumul civil cu care urma să treacă granița, rufele, cîteva cărți, operele lui Haller, ale lui Shakespeare și alte cîteva. Dar, cînd pe la 10 dimineața, Streicher se duce să transporte la locuința lui toate lucrurile poetului, acesta îi citește mai întîi o poezie compusă în aceeași dimineață, după ultima lui vizită la lazaret, o replică la o odă de Klopstock. Streicher este milostiv. Ascultă și admiră poezia. Abia după-amiază s-au sfîrșit toate pregătirile. La nouă seara, Schiller apare la locuința lui Streicher. Aduce cu el cîteva pistoale, ascunse sub haină ; unele din ele sînt stricate rău și sînt vîrîte în cufere. Se urcă în trăsură și pornesc. Numai Streicher avea asupra lui un document de călătorie. La porțile orașului sînt opriți de gărzi. Cine sînt domnii ? Unde merg ? Doctor Wolf și doctor

Ritter, răspund călătorii. Merg la Esslingen. Drum bun! Porțile se deschid. Pe la miezul nopții ajung în dreptul Ludwigsburgului și văd cerul nopții învăpăiat de luminile aprinse la castel. Schiller caută să ghicească, prin întuneric, care poate să fie casa părinților. Streicher îl aude oftînd: „Mamă, mamă!“ Pe la două noaptea au ajuns la Enzweihingen și cer cafea într-un han. Schiller scoate un caiet cu poezii nepublicate ale lui Schubart. Una din ele este *Der Fürstengruft*, pe care prizonierul a scris-o săpînd-o cu un ascuțiș metalic în zidul umed al carcerei. La opt dimineața au atins granița Palatinatului. Dispoziția lui Schiller este excelentă, admiră splendoarea regiunii, glumește cu trecătorii, rîde cu poftă.

„HOȚII“

Scriu povestirea unei vieți, nu scriu un studiu literar; totuși, cînd operele eroului meu au fost pentru el mari evenimente ale vieții, etape importante ale dezvoltării lui, trebuie să mă opresc mai cu dinadinsul în fața lor pentru a încerca să zugrăvesc omul prin ele.

În ce fel îl reprezintă pe Schiller *Hoții?* — piesă care „glorifică mărinimia unui tînăr în război fățiș cu întreaga societate“ [1], cum o caracterizează Engels? Ce semnificație și ce valoare are această dramă? Este opera unui tînăr, a unui elev. Autorul a început s-o scrie încă din 1777, cînd se găsea pe băncile școlii. Citise în *Magazinul suab* din 1775 o povestire a lui Schubart, ceva în legătură cu istoria inimii omenești *(Zur Geschichte des menschlichen Herzens)*, în care doi frați îndușmăniți își dispută sufletul tatălui lor, un nobil. Unul din ei acaparează iubirea bătrînului, înnegrindu-l pe celălalt și obținînd îndepărtarea lui. Dar cînd fratele nedreptățit, ajuns tăietor de lemne într-o pădure, salvează pe bătrînul atacat de bandiți mascați, el știe să ierte și să iubească mai departe, se consacră cu totul îngrijirii moșneagului, în timp ce fratele intrigant va trăi în ascunzătoarea lui, ca șef al

[1] K. Marx-Fr. Engels, *op. cit.*, p. 271.

unei bande de răufăcători. Tema fraților dușmani fusese de mai multe ori tratată de poeții epocii, de pildă de Klinger și de Leisewitz. Era o temă iubită a preromantismului german, a perioadei *Sturm und Drang*, căreia îi plăceau conflictele violente, situațiile dramatice cele mai acute, acelea în care afectele omenești ating gradul suprem al intensității.

Schiller reia această temă, îmbogățind povestirea lui Schubart cu episoade noi, localizînd-o mai precis și dîndu-i o semnificație socială mai săgetătoare, întrucît face din fratele nedreptățit, din Karl Moor, un rebel ridicat împotriva orînduirii nedrepte a vremii, și din fratele intrigant, din Franz, un reprezentant al acestei orînduiri. În celebrele-i disertații de la mijlocul secolului, Jean-Jacques Rousseau arătase, în Franța, că orînduirea vremii, feudală și absolutistă, însemna o îndepărtare a omului de natură și că viciile ei proveneau din această îndepărtare. Omul natural era, pentru Rousseau, bun și drept; crimele feudalității apăreau deci ca abateri de la norma naturii.

Dacă Franz Moor poate să intrigheze cu atîta perfidie împotriva fratelui său, dacă se poartă cu atîta cruzime față de tatăl lui, dacă devine insensibil la glasul conștiinței, la acel „instinct al inimii“ despre care vorbise Rousseau, împrejurarea devenise posibilă numai din pricina prețului mare acordat bogăției și puterii în comitatul strămoșesc. Schiller vrea deci să ne spună în *Hoții*: iată ce monstru poate deveni un feudal, atașat cu totul de interesele clasei și orînduirii lui, uitător de toate comandamentele naturii în om! Burghezia ridicată acum în toate țările Apusului european și care, în Franța, avea să execute curînd marea ei revoluție, ducea lupta împotriva feudalității și absolutismului în numele naturii. Feudalitatea și absolutismul erau înfățișate ca orînduiri antinaturale. Orînduirea burgheză trebuia să însemne înapoierea la natură. Acesta era sensul dat de Jean-Jacques Rousseau acțiunii lui filozofice și literare. *Hoții* lui Schiller reprezintă una din expresiile poetice ale acestui fel de a gîndi, poate cea mai patetică dintre ele, în tot cazul cea ajunsă la notorietatea cea mai mare din cîte epoca a produs în literaturile Apusului.

Dramă rousseauistă, a aberației antinaturale a feudalității, *Hoții* este și o dramă cu oameni puși în afară de lege, printre care pot apărea caractere înalte, inspirate de idei grandioase. Un așa-zis „bandit“ poate fi un rebel, un erou în luptă cu orînduirea nedreaptă a vremii lui. Răufăcătorul eroic, acela a cărui faptă înseamnă o lovitură aplicată orînduirii tăgăduite de el, reprezintă o temă literară venită din fundul veacurilor. Poate cel dintîi dintre rebelii eroici și generoși este Prometeu al legendei grecești, al lui Eschil, pe care zeii îl numesc un fur și-l pedepsesc, punîndu-l în lanțuri. Astfel de figuri au putut apărea, ca baroni rebeli în luptă cu suzeranii lor mai puternici, în toată epoca medievală. Dar pînă cînd rebelii generoși sau demonici să se transmită, prin sutele de căi ale cărților poporane, romantismului mai nou, un exemplar desprins din galeria lor a apărut, ca banditul Roque, în *Don Quijote* al lui Cervantes, cunoscut și amintit de Schiller. Poetul preromantic, împreună cu toată generația și curentul lui literar, se oprește cu predilecție în fața caracterelor titanice, a marilor individualități sfărîmătoare de legi. Goetz von Berlichingen, cavalerul cu mîna de fier al lui Goethe, este unul din acești titani. Karl Moor al lui Schiller, fiul contelui francon care răzbună nedreptatea suferită de el, lovind în societatea unde ea devenise posibilă, devastînd regiuni întregi, aprinzînd orașe, este alt exemplar al aceleiași serii literare. Individualismul burghez, adică o formă de manifestare împotriva orînduirii vremii, autorizează și admiră rebeliunea individului, saltul lui în afară de circuitul social și împotriva acestuia. Karl Moor cristalizează aceste tendințe.

Schiller a explicat odată motivele literare ale dramei sale în autorecenzia pe care i-o consacră în *Wittembergisches Repertorium der Literatur*, o revistă scoasă de el împreună cu Petersen și profesorul Abel, în 1782 și 1783, și din care au apărut numai trei numere. Pentru care motive au fost aleși ca eroi ai dramei sale caractere excepționale, în care sceleratețea intră cu o parte mai mică sau mai mare ? Schiller amintește vorba lui Rousseau, care lăuda pe Plutarh pentru că a ales, ca obiecte ale descrierilor sale, pe criminalii sublimi. Repulsia față de crimă, observă Schiller, nu exclude totdeauna admirația. Pe de

altă parte, un caracter atins de crimă este totdeauna mai interesant decît unul virtuos, deoarece acesta din urmă se dezvoltă totdeauna către ținte care pot fi prevăzute mai dinainte, în timp ce cel dintîi înfățișează meandre și ocoluri, o dezvoltare mai dramatică. Cum putem pune în lumină apoi splendoarea virtuții decît făcînd-o să triumfe asupra viciului ? Eroii dramei lui Schiller vor fi deci tîlhari, figuri scelerate. Dar pe cînd Karl Moor va fi stăpînit de idei înalte, de dorința fierbinte de a răzbuna nedreptățile vremii și de a ameliora umanitatea, Franz este un demon tîrîtor, întruchiparea urîțeniei morale în formele ei extreme. După categoriile dramatice ale vremii, Franz este intrigantul, o figură deopotrivă cu Iago sau Richard ai lui Shakespeare, amintiți de tînărul autor. Intrigantul Franz este, în același timp, un *raisonneur*, personajul care produce necontenit motivele raționale ale faptelor sale și le exprimă în maxime și sentințe. Aceste maxime și sentințe, prin care Franz Moor lichidează obiecțiile de conștiință apărute lui din cînd în cînd, reproduc unele din argumentele filozofilor iluminiști și materialiști ai vremii împotriva prejudecăților morale ; deși, adaugă Schiller îndată, ca o precizare necesară, aceste argumente aveau, la filozofii care le întrebuințaseră, rolul de a înnobila pe om. Rezumînd întreaga caracterizare de sine, Schiller notează în felul său poetic o tendință mai marcată spre eroism și energie, decît spre moliciune și drăgălășenie. Un motiv pentru care, adăugăm noi, caracterul cel mai puțin izbutit al piesei este Amalia, nepoata crescută de bătrînul conte Moor, rîvnită cu perfidie de Franz, iubită de Karl și îndrăgostită de el. În schimb, toate celelalte personaje ale piesei, diferiții tîlhari, mai ales Spiegelberg și Schweizer, Schufterle și Kosinski, sînt destul de energic individualizați, poetul pricepîndu-se să obțină cîte un portret caracteristic din oamenii aceleiași categorii.

Autorecenzia lui Schiller, la care se adaugă darea de seamă a premierei, scrisă de el și atribuită unui corespondent din Worms, sînt texte care dovedesc în autorul lor un perfect simț critic, o mare luciditate. Acum cîțiva ani, chemat de directorul unui teatru din București pentru a vorbi actorilor săi despre *Hoții*, a căror reprezen-

tare se proiecta din nou, n-am găsit alte multe lucruri de spus, spre critica și îndrumarea spectacolului, în afară de cele notate de Schiller însuși în textele amintite. Poetul cunoaște defectele lucrării lui. Îi știe lungimea cam exagerată, patru ore întregi, fără a pune la socoteală pauzele, chiar cînd actorii se grăbesc. Știe că piesa stagnează la un moment dat, că episoadele ei sînt atît de numeroase încît s-ar fi putut scoate din ea mai multe piese felurite. Cunoaște și neajunsurile dicțiunii lui, abuzul de hiperbole, care creează pentru actori obligația de a-și tempera intonația, de a nu cădea în păcatul nesuferit al unei declamații zgomotoase. Este mai puțin conștient de sărăcia rolului Amaliei, care nu evoluează în nici un fel de-a lungul celor cinci acte ale piesei, rămîne mereu asemenea cu sine, nu numai în simplitatea, dar aproape în lipsa ei de conținut sufletesc. Schiller a încercat apoi să justifice uciderea Amaliei de către Karl, care își răscumpără libertatea față de oamenii bandei lui, oferindu-le cadavrul iubitei ca preț al libertății lui. Acest gest este absurd, nejustificat și monstruos, incomprehensibil. Un om care iubește nu se poate hotărî niciodată la un astfel de sacrificiu. Iubirea tinde către conservarea, apropierea și perfecționarea obiectului ei, atunci cînd acesta rămîne inocent și nu cășunează amantului nici o durere. Nu cumva Schiller nu cunoscuse iubirea atunci cînd își scria prima lui dramă ? Tot atît de nemotivat este și finalul piesei, faptul că eroul se predă puterii executive, ca un criminal de rînd. Un revoluționar nu sfîrșește niciodată astfel. El își poate da moartea, dacă acțiunea lui eșuează, ca aceea a lui Karl Moor, cînd constată nedemnitatea și cruzimea în fapte a tovarășilor lui, dar nu se poate da în puterea acelora a căror orînduire o tăgăduiește. Poate că acest final nepotrivit a fost, din partea lui Schiller, o concesie făcută statului despotic al vremii, dar și în acest caz se cuvine să regretăm în poetul nostru o slăbiciune a caracterului, o pornire spre concilierea comodă, purtătoare și de alte roade în opera lui.

Am numit *Hoții* lui Schiller opera unui tînăr, a unui elev, dar, trebuie să adăugăm îndată, a unui tînăr și elev de geniu. Desigur, cunoașterea de oameni a poetului era destul de redusă în epoca în care scrie prima lui dramă. Mai ales cunoașterea femeilor era și poate va rămîne insuficientă în opera lui. O materie de observație psihologică și socială există totuși în *Hoții*. Mehring, în studiul atît de pătrunzător consacrat poetului, are dreptate să observe că atunci cînd Franz Moor, privindu-și giuvaerurile, își amintește de primii lor proprietari, curteni și demnitari, care după ce le obținuseră prin înșelătorie și prevaricație, le cedaseră aceluia devenit posesorul lor deacum, prin faptele violenței și ale înșelătoriei, Schiller se gîndea, desigur, la odioșii miniștri ai lui Karl-Eugen, renumiți pentru abuzurile și crimele lor, un Montmartin, un Wittleder. Bătrînul tată al fraților Moor, liberat din turnul în care era lăsat să moară de foame, reproducea pentru toți spectatorii contemporani figura tragică a lui Moser și Schubart, prizonierii de la Hohentwiel și Hohenasperg. Ecourile de viață contemporană, în împrejurările Württembergului oprimat, sub conducerea unui despot feudal, nu sînt deci absente în *Hoții*. Se poate adăuga că ceea ce Schiller a observat direct și cu mai mult rod pentru opera sa au fost sufletele de tineri ; *Hoții* ne înfățișează tabloul unei asociații tinerești, una din primele opere ale psihologiei juvenile pe care le cunoaște literatura europeană. Grupul de tineri din *Hoții* constituie un tablou de generație, al acelei serii de oameni care în aceeași epocă punea în discuție temeliile și îndreptățirea așezării sociale a vremii, pregăteau o revoluție și imprimau o direcție nouă literaturii. *Hoții* sînt expresia generației *Sturm und Drang*. Remarcabilă mai ales, în această primă lucrare dramatică a lui Schiller, este însă observația de sine a poetului, lectura clară în propriile lui tendințe. Cîte o componentă a sufletului său se va găsi în toate creațiile dramatice ale lui Schiller, dar aci, în Karl Moor, regăsim pe însuși creatorul lui în elanul patetic al celor douăzeci de ani ai săi, în ebuliție intelectuală neobișnuită, gata să explodeze sub presiunea ideilor îndrăznețe care îi traversează mintea, purtat de valul unei violențe interioare manifestate în vorbe și în fapte, dintre care unele decisive ca ale destinului. Mai mult decît toate amintirile contemporane, *Hoții* ne fac să-l vedem și să-l simțim pe Schiller tînăr. Pentru a fi izbutit acest lucru și pentru a fi trimis epocii sale un

mesaj de libertate, primit de ea cu înfiorare și recunoștință, drama lui poartă pecetea genialității, este opera unui poet care va avea de spus de aci înainte multe lucruri hotărîtoare omenirii.

FUGARUL

Deasupra capitolului de viață care începe îndată ce părăsește Stuttgartul, biografii lui Schiller înscriu cuvîntul „fugarul". Poetul este acum un fugar, ba chiar un proscris, un om fără adăpost, fără mijloace, expus în orice moment măsurilor de represiune, în căutarea unui rost în viață care deocamdată i se refuză suspectului și prigonitului, obligat să accepte ajutorul străin, venit, dealtfel, uneori de la sufletele generoase și înțelegătoare.

Ajuns la Mannheim, Schiller scrie ducelui pentru a-i arăta că este gata să se înapoieze la Württemberg dacă i se garantează impunitatea și libertatea de a putea să se consacre mai departe literaturii. Scrisoarea este deferentă, dar fermă. Răspunsul îi sosește prin comandantul regimentului, care îi comunică, din ordin, că ducele îi va arăta îndurare, dar fără alte angajamente din partea acestuia. Calea înapoierii era deci închisă.

Chiar în primele zile după sosire, Schiller citește unui grup de actori ai teatrului din Mannheim noua lui dramă, *Fiesco*. Impresia este dezastruoasă. Regizorul Mayer îl întreabă în secret pe Streicher dacă nu cumva adevăratul autor al *Hoților* este altă persoană. Dar cînd Mayer, cerînd manuscrisul, îl citește singur, în timpul nopții, constată că *Fiesco* este o capodoperă și că proasta impresie produsă de lectura lui Schiller provenise numai din pronunțatul accent șvab al acestuia, din exagerarea declamației lui.

Rămînerea mai departe în Mannheim nu era cu putință, deoarece, la cererea ducelui, fugarul ar fi putut să fie oricînd arestat și extrădat. Cei doi prieteni găsesc o ascunzătoare la un hangiu din apropierea Mannheimului, la Sachsenhausen. De aci îi scrie Schiller lui Dalberg. Excelența-sa baronul este înștiințat că i se

adresează un om fugărit, lipsit cu totul de orice mijloace de a trăi. Trei sute de guldeni, un acont asupra viitoarelor lui drepturi de autor l-ar ajuta să-și plătească datoriile contractate la Stuttgart pentru imprimarea *Hoților* și i-ar oferi posibilitatea să subziste cîtva timp. Dalberg răspunde că nici o sumă nu poate fi avansată poetului atîta timp cît *Fiesco* se găsește în forma actuală, neîntrebuințabilă pentru teatru.

Punga lui Streicher se golea văzînd cu ochii și zăbovirea în jurul Mannheimului era primejdioasă pentru prietenii care se temeau de iscoadele trimise pe urmele lor. Pornesc deci către nord, spre Frankfurt; de aci la Mainz, pe Rin, îmbarcați pe o corabie cu mărfuri. După o noapte petrecută la Mainz, pornesc pe jos către Worms, nouă ceasuri de mers, și apoi la Nierenstein, unde poposesc la un han și se bucură de admirabilul vin întăritor din podgoriile locului. Mai bine era totuși să se înapoieze undeva, în apropiere de Mannheim, unde la mare nevoie puteau să se adreseze regizorului Mayer, editorului Schwann, singurele suflete umane aflate pînă acum printre străini. Se îndreptă deci către Oggersheim, la un ceas depărtare de Mannheim, unde îi așteaptă soții Mayer, împreună cu alți doi admiratori ai poetului. I s-a găsit aici, într-un han, o odăiță cu un singur pat, pe care va trebui să-l împartă cu Streicher. Acesta își descrie amicul așezîndu-se îndată la masa de scris, pentru a lucra la noua lui tragedie, *Luise Millerin*, viitoarea *Intrigă și iubire*. Timp de opt zile, poetul, care se dădea acum drept un doctor Schmidt, nu părăsește camera. Venise toamna și, în serile lungi, în timp ce odaia era luminată numai de lumina lunii, Schiller o măsoară în lung și-n lat, cufundat în gînduri, cîntîndu-și singur... Amintirea părinților, a Christophiei, nu-l părăsește. Îi scrie, datîndu-și epistola din Leipzig, indicație falsă, pentru a deruta pe indiscreți și pe spioni. Să fie liniștiți părinții, căci este sănătos și-i merge bine. Datoria făcută la Landauen s-o achite din vînzarea lucrurilor lui, rămase la Stuttgart. Pentru celelalte datorii va purta singur de grijă. Va scrie mai multe în zilele următoare, căci acum observă că mîna i se înțepenește. Unui doctor Jakobi, un cunoscut, îi comunică planurile de viitor. Are de

gînd să plece la Berlin, unde a stabilit legături prețioase, de acolo la Petersburg, ca medic. Îi povestește lui Jakobi și despre călătoria lui de-a lungul Rinului, unde, dîndu-și mereu un alt nume putuse asista de mai multe ori la conversații în care interlocutorii vorbeau despre autorul *Hoților* și unii din ei, mai ales femei, exprimau dorința arzătoare de a-l cunoaște. La Frankfurt ceruse în șase librării un exemplar din *Hoții*, dar cartea nu mai era de găsit. Dacă proiectul plecării la Petersburg izbutește, „fugarul“ de acum va deveni un „cetățean liber al lumii“, *ein freier Weltbürger*.

În primele zile ale lunii noiembrie, la Oggersheim, prelucrarea lui *Fiesco* în vederea reprezentării este terminată. Este înștiințat de aceasta Dalberg, care trebuia să decidă. Decizia lui Dalberg este zdrobitoare pentru poet. Piesa, chiar în forma ei nouă, nu putea fi acceptată, nici plătită, răspunde baronul, care, înapoiat de curînd de la curtea lui Karl-Eugen, unde fusese primit ca un oaspete de seamă, nu voia să-și asume risourile protejării unui fugar și a unui proscris. Inima lui Schiller sîngerează desigur, dar această inimă, notează Streicher, era prea nobilă, prea mîndră, pentru a trăda ceva din simțirile încercate.

Întîrzierea în preajma Mannheimului devenea inutilă. Încotro să pornească? Se gîndește să-și mai vadă o dată mama și pe Christophine, care sînt chemate la Bretten, la jumătatea drumului dintre Stuttgart și Mannheim. Cele două femei ajunseseră la Bretten și descinseseră la hanul unde se schimbau caii de poștă, cînd, la miezul nopții, sosește un călăreț: era Friedrich, nespus de vesel, încrezător în viitor. Stau de vorbă cu toții pînă în zori și rămîn împreună alte trei zile.

Cînd se înapoiază la Oggersheim, se vede nevoit să ia o hotărîre. Finanțele lui Streicher erau cu totul sleite. Hangiul scria cu creta pe o tablă neagră datoriile domnilor doctori Schmidt și Wolf. Cel dintîi dintre aceștia, poetul, își vinde ceasul. Atunci sosește o sumă de la Schwann, care cumpără manuscrisul lui *Fiesco*, plătind un ludovic de aur pentru fiecare coală. Banii sînt întrebuințați pentru plata datoriilor și cumpărarea cîtorva veștminte calde, căci începuse o iarnă grea. Doamna von Wolzogen propune poetului să-l adăpostească la moșioara ei de la Bauerbach, în Turingia, nu departe de Meiningen, orașul de reședință al unui alt duce. Propunerea este acceptată. Drumul către Bauerbach pornea de la Worms. Căzuse zăpadă mare și era un frig de crăpau pietrele. Însoțit de Henriette von Wolzogen, de Streicher, de regizorul Mayer, Schiller ajunge la Worms către sfîrșitul lunii noiembrie. La han a poposit și o trupă ambulantă care joacă o melodramă *Ariadna la Naxos* (a lui J. C. Brandes), cu mijloace atît de naive, cu o recuzită atît de ridicolă, încît întreaga societate rîde cu mare poftă, în afară de Schiller, concentrat și grav, înțelegînd parcă din spectacol mai mult decît ce li se arăta celorlalți. Cînd însă vine timpul mesei de seară și cînd pe masa hanului apare, în afară de mîncările calde, renumitul vin al regiunii, auriul Liebfraunmilch, veselia generală îl cucerește și pe Schiller. Curînd se produce despărțirea de prieteni. Mîna lui Schiller rămîne multă vreme într-a lui Streicher. Cei doi prieteni nu-și spun nici o vorbă, nu se îmbrățișează, nu varsă lacrimi, dar în privirile lor, în strîngerea mîinii frățești grăiește, încă o dată, tot ce fusese unul pentru celălalt.

Streicher va renunța să mai ajungă la Hamburg; va rămîne la Mannheim. Schiller va sosi în noul lui azil, după patruzeci și cinci de ceasuri de călătorie grea pe drumurile înzăpezite, pe-alocuri curățate de viscolirile iernii.

IARNA ȘI PRIMĂVARA LA BAUERBACH

Bauerbach este un sat în pădurea Turingiei, așezat într-o vale umbroasă, stăruind de veacuri la umbra castelului Henneberg, în apropiere de Meiningen. Henriette von Wolzogen are aci o mică proprietate, cu încăpătoare și frumoasă casă țărănească și o gospodărie bine întemeiată. Schiller ajunge la Bauerbach în zilele Crăciunului și este îndată instalat, spre deplina lui mulțumire. Găsește camere încălzite, așternut curat, mîncare din belșug. Îl slujesc oameni din sat și, în afară de ei, nu

vrea să facă cunoştinţa nimănui. Doctorul Ritter are mult de lucru ; nu iese mai niciodată din casă.

Totuşi, chiar pe la începutul lui decembrie, cunoaşte pe bibliotecarul din Meiningen, domnul Reinwald, un bărbat mai vîrstnic, care are calităţile şi defectele profesiunii sale. Este un om meticulos şi pedant, cam ipohondru, dar curios de cărţi şi de idei. Se poate sta de vorbă cu el, cînd apare pe neaşteptate la Bauerbach. Schiller îi scrie din cînd în cînd, în lungile seri de iarnă, atunci cînd simte nevoia unui tovarăş al singurătăţii. Reinwald va deveni cumnatul lui Schiller, bărbatul Christophinei. Pînă atunci va fi la Bauerbach singura relaţie a lui Schiller, care va căuta în el un „prieten nobil", adică omul mereu visat de poet. „În singurătatea de acum, îi scrie Schiller, şi într-o ţară străină, simt nevoia unui prieten nobil. Pot să-mi îngădui speranţa măgulitoare că voi găsi în dumneata un astfel de prieten ?" Poetul îi cere noului amic diferite mici servicii, să-i împrumute scrierile critice ale lui Lessing, să-i procure un pfund de tutun de prizat, hîrtie de scris, cerneală. Îi trimite o poezie compusă de curînd. A primit şi îi mulţumeşte pentru ziarele din Gotha, unde a întîlnit de mai multe ori numele lui : un semn că mai trăieşte. Îi face plăcere să citească anunţurile de cărţi noi. Se simte foarte singur, parcă ar fi închis într-o celulă cu gratii, şi trebuie să observe că geniul se iroseşte în solitudine, că are nevoie de impulsuri exterioare. Vizita unui prieten, o carte bună îi răscolesc gîndurile, căci puterile spiritului sînt deopotrivă cu coardele unui instrument, pe care numai un spirit înrudit poate să le facă să răsune. Ultima vizită a lui Reinwald i-a făcut mult bine. I-a comunicat amicului bibliotecar ceva despre noile lui proiecte literare, o dramă în legătură cu un anumit Friederich Imhof, pentru care ar avea nevoie de cărţi despre iezuiţi, despre convertiri religioase, despre bigotismul care corupe caracterele, despre inchiziţie şi despre victimele nefericite ale jocurilor de noroc. Poate bibliotecarul să i le procure ? Poetul oscilează, dealtfel, între proiectele lui literare, trece pe rînd de la manuscrisul lui *Imhof*, la acel al *Luisei Millerin*, al *Mariei Stuart*, al lui *Don Carlos*. Acesta din urmă îl acaparează mai ales. Ar putea să dea un portret puternic şi situaţii mişcătoare, zugrăvind pe adolescentul înflăcărat, victima unui tată şi a unui soţ gelos, a unui inchizitor crud şi a barbarului duce de Alba. Noua piesă ar împlini o lipsă în teatrul german, care şi-a ales rareori figurile din rîndurile marilor personalităţi publice. I-ar fi necesară, pentru realizarea proiectelor sale, o bună istorie a Spaniei, prin care s-ar pune la curent cu caracterul naţional al spaniolilor, cu moravurile lor, cu „statistica" poporului. Nu cumva se găseşte în biblioteca lui Reinwald scrierea lui Brantôme despre Filip II ?

La 14 aprilie s-a sculat dis-de-dimineaţă şi s-a dus în coliba din grădină, pentru a lucra la *Don Carlos*. Este plin de subiectul lui şi notează, pentru Reinwald, gînduri intime, îndemnurile lui poetice cele mai adînci. Scrisoarea din aceeaşi zi a lui Schiller este una din cele mai importante pe care le trimite din singurătatea de la Bauerbach. „Orice compunere poetică, scrie Schiller, este o prietenie entuziastă, o iubire platonică pentru o creatură a minţii noastre." O astfel de creatură se confundă însă cu noi înşine, este o parte din noi, aşa cum fiecare culoare a spectrului solar este o parte a luminii. Toate caracterele omeneşti dorm în fundul sufletului nostru, dar realitatea, natura le cheamă la viaţă. Dăruim iubirea noastră, ca poeţi, acestor făpturi, cu care dorim să restabilim unitatea, să ne contopim cu ele, ca în orice iubire. Eroul poetului trebuie să fie prietenul lui. Geniul poetic este facultatea prieteniei superioare. Creaţia poetică este o formă înaltă a simpatiei umane, iar *teama* şi *mila* (din care Aristotel făcea componentele emoţiei tragice), poetul trebuie să le încerce el însuşi pentru eroul său. De aceea nu i se pot cere poetului numai daruri ale observaţiei, ci şi puterea de a iubi. Din această pricină, mai mult decît pe *Emilia Galotti* a lui Lessing, preţuieşte Schiller pe *Iulius din Tarent* al lui Leisewitz. Ceea ce a fost Iulius din Tarent pentru poetul lui, este Don Carlos pentru Schiller : prietenul inimii lui, o fiinţă îndrăgită. Îl poartă în sufletul lui, rătăceşte cu el împreună pe toate cărările din Bauerbach. Scrisoarea din 14 aprilie 1783 către Reinwald este una din cele mai semnificative din cîte putem citi pentru a cunoaşte lumea de gînduri

a poetului, afectele lui tipice, timbrul specific al vieţii lui sufleteşti.

Un alt corespondent din vremea iernii, apoi a primăverii din Bauerbach, este Henriette von Wolzogen, care se găsea acum din nou pe lîngă copiii ei, cei patru băieţi de la Karlsschule şi o fată de şaisprezece ani, Lotte, pe care o ţinea pe lîngă ea. Prima scrisoare, din 8 ianuarie, poartă ca indicaţie a locului de unde scrisoarea porneşte, oraşul Hanovra, desigur pentru a deruta pe indiscreţi. Dar tot pentru acelaşi scop îi comunică Henriettei că se gîndeşte să emigreze în Anglia, ori poate în lumea nouă? „Dacă America-de-Nord devine liberă, m-am hotărît să plec acolo, scrie Schiller. Clocoteşte ceva în vinele mele şi mi-ar plăcea să fac cîteva salturi în acea lume hurducată *(holperichte Welt)*, despre care să se ducă vestea." La începutul lui februarie apare primăvara. Friederich îi închină Henriettei un gînd al prieteniei. Ziua i se pare mai frumoasă gîndindu-se la ea. A hotărît să urce dealul, să pătrundă în pădure. Va lua şi o armă cu el; poate va împuşca o pasăre de pradă. Nu cumva în sufletul lui Schiller a încolţit iubirea pentru doamna von Wolzogen? Henriette este încă o femeie tînără, şi-a pierdut soţul de timpuriu, iar admiraţia, ca şi binefacerile îndreptate către poet cu vădită uitare de sine (căci ducele Karl-Eugen ar fi putut să se răzbune împotriva aceleia care găzduia pe fugarul din armata lui), erau împrejurări capabile să explice îndeajuns sentimentele tandre ale poetului, poate chiar gîndul însoţirii cu gazda lui. Au trecut oare şi prin mintea Henriettei astfel de gînduri? Într-un rînd, îi aduce la cunoştinţă lui Schiller că va sosi la Meiningen, însoţită de Lotte şi de un domn von Winckelmann, un cunoscut al poetului de la Stuttgart. Întreaga societate va apărea apoi la Bauerbach. Schiller ghiceşte că Winckelmann are intenţii matrimoniale faţă de Lotte, încurajate de Henriette. Reacţia lui Schiller este hotărîtă şi oarecum neaşteptată. Ivirea lui Winckelmann la Meiningen ar trăda secretul în care poetul se învăluie şi l-ar expune poate la urmăriri. Pretendentul la mîna Lottei nu va deveni, dealtfel, cu nici un preţ, prietenul lui. Dacă proiectele doamnei von Wolzogen urmează să se înfăptuiască, atunci el va

trebui să plece din casa ospitalieră de la Bauerbach. Să-i scrie deci lămurit prietena lui ce are de gînd să facă, pentru a-şi lua măsurile din vreme. Îl va durea dacă va trebui să renunţe la atîtea frumoase speranţe, dar în existenţa lui de pînă atunci mîndria îi făcuse virtuţii lui atîtea servicii, încît a sosit poate momentul să-şi sacrifice virtutea pe altarul mîndriei. Era limpede, Schiller o iubea pe Lotte, a cărei tînără înflorire nevinovată îi robise cu totul simţirea.

A sosit luna mai şi, împreună cu ea, doamna von Wolzogen cu fiica ei. Schiller a pus să se croiască o alee nouă în grădină, a împodobit-o de o parte şi de alta cu flori şi, în faţa casei, a ridicat un arc de triumf din ramuri de brad. S-au dus cu toţii la biserică însoţiţi de salve de puşcă, a cîntat fanfara satului, preotul a rostit un cuvînt de bun sosit. Cele două doamne au adus o scrisoare a lui Wilhelm, fratele mai mare al lui Lotte. Schiller îi răspunde: „Ai dreptate, scumpe Wilhelm, că mă invidiezi pentru norocul de a putea să trăiesc în societatea mamei şi a sorii d-tale... Am simţit aici pentru întîia oară, pe deplin, cît de puţin îţi trebuie spre a fi fericit. O inimă mare şi caldă este condiţia fericirii, şi un prieten este desăvîrşirea ei. Fii mulţumit, scumpul meu, că le ai pe amîndouă... Mi-ai încredinţat-o pe Lotte, pe care o cunosc bine. Îţi mulţumesc pentru această mare dovadă a iubirii pe care mi-o porţi. Văd, din aceasta, că îţi faci idei înalte despre mine, căci numai un om cu simţiri nobile poate merita să călăuzească sufletul nobil al sorii d-tale. Te încredinţez, scumpe prieten, că te invidiez pentru norocul de a avea o soră atît de vrednică de a fi iubită. Rămasă precum a ieşit din mîinile creatorului, nevinovată, cu sufletul cel mai frumos şi cel mai simţitor, nimic din corupţia generală nu atinge curata oglindă a inimii ei — aşa o cunosc pe Lotte şi vai de acela care ar arunca o umbră asupra acestui suflet nevinovat! Fii încredinţat de grija mea pentru călăuzirea instrucţiei ei, de care nu mă tem decît pentru motivul că pasul de la respect şi înflăcărată simpatie la alte simţiri este repede făcut."

Este o declaraţie deschisă, onestă, împărtăşită familiei. Peste cîteva zile, Henriette şi Lotte au plecat încă

o dată la Meiningen, unde urmează să fie primite la curte. Schiller îi scrie doamnei von Wolzogen rugînd-o să nu accepte pensiunea pe care ducesa ar oferi-o pentru Lotte. În locul celor o sută de taleri, Schiller va scrie o nouă tragedie în fiecare an. Înțelege că viața de curte o dezgustă pe prietena lui. O mare nenorocire i se pare faptul că a fost recunoscut la Meiningen și că, dacă va trebui să apară acolo, va fi nevoie să spună impertinențe proștilor care se interesează de el. Altădată dorea gloria, acum însă îi preferă un *boeuf à la mode* bine făcut, iar cît despre muza lui este gata s-o trimeată slujnică la grajduri. Mai sînt două zile pînă la înapoierea Henriettei și a lui Lotte. Ce greu trece timpul! Le va aștepta în drum, la stînă.

Se găsește oare Schiller în pragul unor hotărîri, menite să-i asigure o fericire pașnică în cercul unei familii iubitoare? Din Mannheim i-a sosit vestea că Dalberg, care, pesemne, s-a convins că ducele nu-l mai urmărește pe poet, dorește acum să-i joace piesele. Teatrul încercase, fără succes, cîteva reprezentații noi, îi trebuia o piesă bine făcută, capabilă să repete izbînda *Hoților*. Schwann publicase *Fiesco*. Prezența poetului la Mannheim devenea indispensabilă. Va pleca deci într-acolo, dar nu va lipsi decît vreo șase săptămîni. Își lasă mai toate lucrurile la Bauerbach. Dar cum să ajungă la Mannheim? N-are bani. Se găsește un cămătar care împrumută suma necesară. Doamna von Wolzogen girează.

„FIESCO", „INTRIGĂ ȘI IUBIRE"

Noua recoltă literară cu care Schiller se înapoiază la Mannheim reprezintă produsul unor elaborări de mai mulți ani. Conjurația lui Fiesco la Genua este un subiect care l-a preocupat pe poet încă din timpul anilor de studii la Academia Militară. Îi atrăsese atenția asupra lui Fiesco o vorbă a lui Rousseau care îl compara cu eroii lui Plutarh. Izvoarele le-a găsit poetul apoi în scrierile pe care le-au consacrat conjuraților și tribunului genovez de la mijlocul veacului al XVI-lea cardinalul de

Retz, englezul Robertson, în a sa *Istorie a lui Carol Quintul*, apoi autorii francezi ai unei *Istorii a conjuraților* și ai unei *Istorii a Genovei*. Poetul procedează însă cu libertate față de datele istorice. Adevăratul Fiesco a murit într-un accident, atunci cînd ajunsese la scopul străduințelor lui: un sfîrșit nesemnificativ, fără valoare dramatică. Este posibil ca spirite înzestrate cu o mare perspectivă asupra lumii să înțeleagă semnificația adîncă pe care o are chiar un fapt întîmplător. Dar poetul, adaugă Schiller în prefața dramei sale, lucrează pentru spiritele mai mărginite ale umanității comune, pe care dorește s-o instruiască, și astfel el este în dreptul său atunci cînd procedează cu libertate față de datele istorice. Adresîndu-se publicului care avea să vadă „tragedia republicană" a lui Schiller, autorul stabilește un principiu curajos: „o singură mare emoție în sufletul spectatorilor, obținută prin ficțiune, cîntărește pentru mine mai mult decît cea mai strictă exactitate istorică".

Fiesco, conte de Lavagna, se pune în fruntea unei conjurații urzite pentru a îndepărta de la conducerea Genovei dinastia Doria, din care mai trăiesc bătrînul Andreas, dogele în funcțiune, și Gianettino, nepotul precedentului și moștenitorul lui prezumtiv, un tînăr corupt și abuziv, gata să instaleze tirania lui prin sacrificarea senatorilor republicani. Conjurația este sprijinită de bătrînul republican Verrina, care, aflînd însă de violarea fiicei lui, Berta, de către Fiesco, înțelege că are să se teamă în acesta de un alt tiran. În luptele pentru putere, Gianettino Doria urmărește să-l ucidă pe Fiesco și acesta pe Gianettino. Unealta crimei este maurul tunisian Muley Hassan, care, după ce este dezarmat cînd încearcă să-l lovească pe Fiesco, trece în slujba lui, răscoală poporul și-l ucide pe Gianettino. Fiesco nu aflase încă de sacrificarea rivalului său cînd, întîlnindu-și propria lui soție iubită, pe Leonore, îmbrăcată, pentru a se putea strecura printre rîndurile facționarilor, în mantia lui Gianettino, este luată drept acesta și omorîtă de propriul ei soț. Durerea pierderii teribile umanizează sufletul aspru al lui Fiesco. El este gata să libereze pe sclavii de pe galerele lui, cînd triumful lui ca

stăpînitor al Genovei părea asigurat, dar Verrina îl azvîrle în mare, scăpînd patria de un alt tiran.

Am arătat că, în finalul dramei sale, Schiller se îndepărtează de adevărul istoric, lipsit de semnificaţie. Acest final a fost, dealtfel, de mai multe ori schimbat. La Mannheim, în 1783, Fiesco îşi frînge singur sceptrul său, renunţă la putere şi rămîne simplu cetăţean al oraşului. Dar după doi ani, cînd piesa este jucată la Dresda, Fiesco moare prin pumnalul lui Verrina, care se predă justiţiei. Este incontestabil că în versiunea reprezentată la Mannheim şi impusă de Dalberg, piesa îşi pierdea ascuţişul ei revoluţionar, deoarece renunţarea lui Fiesco la putere era, de fapt, acceptarea vechilor stări de lucruri, pe care ar fi fost tocmai rolul istoric să le înlocuiască. Dar chiar în versiunea ei originală şi în aceea citită astăzi, acţiunea finală a republicanului Verrina este cel puţin rău calculată, fiindcă odată cu el era făcută posibilă revenirea tiraniei casei Doria, pe care ultima scenă o şi anunţă. Verrina sacrifică deci pe tiranul prezumtiv pentru a face posibilă astfel instalarea din nou a vechii tiranii.

Fiesco este prezentat de Schiller ca o „tragedie republicană“, dar ideea republicană nu este nici chibzuit, nici favorabil reprezentată, atunci cînd poetul o reflectă prin gîndirea destul de confuză a lui Verrina şi o arată speculată de un tînăr ambiţios şi lipsit de scrupule, cum este Fiesco. Patosul revoluţionar al lui Schiller obţinuse o întrupare mai izbutită în figura lui Karl Moor din *Hoţii*. Dar acesta fusese un erou iubit de poetul lui, un „prieten al sufletului său“, cum Schiller cerea să fie orice creaţie dramatică, în timp ce Fiesco este văzut oarecum dinafară, ca un personaj istoric cu care creatorul lui nu intră nici un moment în stare de fuziune sentimentală.

S-a vorbit despre o influenţă a lui Lessing asupra noii drame a lui Schiller şi, în adevăr, *Fiesco,* ca şi *Hoţii* şi ca dramele care vor urma, ca *Intrigă şi iubire* şi *Don Carlos,* este o dramă a luptelor pentru libertate, a căror serie, atît de semnificativă pentru stările de opinie ale noii burghezii germane în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, începe cu lucrările dramatice

ale lui Lessing şi continuă cu acele ale tînărului Goethe şi ale lui Schiller. Dar în afară de aceasta, *Fiesco* este şi o dramă care reţine ecourile luptelor sociale şi politice din vechile cetăţi italieneşti, aşa cum ele au format reputaţia acestora şi au transmis-o în imaginea devenită tradiţională a Italiei medievale şi renascentiste. Găsim deci şi în *Fiesco* al lui Schiller, ca în atîtea drame italiene dinainte şi de după el, aceleaşi tablouri de viaţă rafinată şi coruptă, aceleaşi caractere pasionate, dar egocentrice şi uneori scelerate, cum teatrul european ne-a înfăţişat mereu, începînd cu Shakespeare. Un erou shakespearean ni se pare a regăsi şi în caracterul maurului Hassan, dealtfel unul din cele mai izbutite ale piesei întregi, amestec de penetraţie, de cinism, de şiretenie şi cruzime, figură neliniştitoare şi bufonă a unei unelte lipsite de scrupule, care nu ezită în faţa crimei, dar sfîrşeşte în spînzurătoare, şi care poate oferi unui actor cu multe mijloace un mare succes de scenă.

Citim astăzi „tragedia republicană“ a lui Schiller cu participarea pe care o inspiră, prin adîncimea problematicii lor, toate dramele poetului, dar uneori cu osteneala provocată de stilul ei încărcat, prea figurativ, uneori umflat-sentenţios : un motiv pentru care scenele moderne introduc rareori, în repertoriile lor, tragedia *Fiesco.*

Mult mai iubită de publicul modern, mai deseori şi totdeauna reluată cu succes, este cealaltă piesă a lui Schiller din aceeaşi epocă, „tragedia burgheză“ *Intrigă şi iubire (Kabale und Liebe),* cum a propus Iffland ca titlu pentru vechea *Luise Millerin,* despre care a fost de atîtea ori vorba în cursul acestei naraţiuni. Proiectul piesei a fost schiţat de Schiller încă din zilele arestului la Stuttgart şi a fost desăvîrşit treptat în vremea refugiului la Oggersheim şi Bauerbach, pînă cînd piesa este, în fine, jucată, în 1783, la Frankfurt pe Main şi la Mannheim, şi tipărită în anul următor. Odată cu *Intrigă şi iubire,* Schiller se înapoiază la problemele lui cele mai constrîngătoare şi la materialul lui de observaţii directe, prin care noua dramă dobîndeşte caracterul unei evocaţii realiste, cu toate mijloacele ei de stil împrumu-

tate adesea patetismului cam exagerat al curentului literar *Sturm und Drang*.

Este cunoscut subiectul piesei văzută de toată lumea. Maiorul Ferdinand von Walter, fiul prezidentului von Walter, înalt demnitar la curtea unui prinţ german, iubeşte pe Luise, fiica muzicantului Miller. Prezidentul von Walter doreşte însă să căsătorească pe fiul lui cu lady Milford, favorita prinţului, pentru a-şi spori astfel influenţa pe lîngă acesta. Fiindcă Ferdinand refuză căsătoria, prezidentul concepe o intrigă neagră, cu ajutorul secretarului Wurm; arestează pe părinţii Luisei şi obţine de la aceasta o scrisoare de dragoste pentru mareşalul curţii von Kalb, un document al infidelităţii care trebuia să ajungă în mîna lui Ferdinand. Intriga reuşeşte prea bine. Căzuseră între timp cîteva din barierele care împiedicau unirea celor doi tineri curaţi: plecarea de la curte a lady-ei Milford, indignată de imoralitatea prinţului care vindea pe tinerii ţărani, ca soldaţi, în America; hotărîrea prezidentului de a binecuvînta unirea Luisei cu Ferdinand, atunci cînd se simte ameninţat de hotărîrea acestuia de a-i denunţa multele abuzuri şi crime. Cînd însă scrisoarea smulsă Luisei ajunge în mîinile lui Ferdinand, acesta hotărăşte să-şi ia viaţa, împreună cu a iubitei. Drama se sfîrşeşte cu sacrificiul tinerilor nevinovaţi, victime ale imoralităţii şi intrigilor de la curtea unui prinţ german al vremii.

Schiller şi-a intitulat piesa o „tragedie burgheză", adică una aparţinînd genului creat în Anglia de George Lillo[1] cu *Neguţătorul din Londra*, propagat de Diderot, în Franţa, cu *Tatăl de familie (Le Père de famille)*. Ideea de a introduce oameni din burghezie ca personaje ale unei acţiuni dramatice, în care eroii apar ca figuri însufleţite de o mare demnitate umană, capabile de fapte ale depăşirii de sine, era un rezultat al creşterii în conştiinţa proprie a clasei burgheze, în proces de înălţare acum în toate ţările din apusul şi centrul Europei. De unde tragedia clasică îşi alegea personajele

[1] „de George Lillo" — lipsă în textul de bază. Întrucît în manuscris, după „de" fusese lăsat un spaţiu liber, am completat numele autorului (n. ed.).

dintre eroii legendari şi dintre capetele încoronate, burghezia dînd scenei numai figuri comice, noua specie tragică revoluţionează tradiţiile teatrului clasic şi dă expresie felului în care burghezia timpului ajunge să se simtă şi să se preţuiască. Tragedia burgheză dăduse în Germania pe *Miss Sara Sampson* a lui Lessing, pe *Clavigo* a lui Goethe. Schiller apare în succesiunea acestora cu *Intrigă şi iubire*, care, jucată, curînd, pe toate scenele germane, a răscolit sensibilitatea epocii.

Este una din cele mai reuşite creaţii dramatice ale lui Schiller. Engels a numit-o, în scrisoarea către Minna Kautski din 25 noiembrie 1885, „prima dramă germană cu tendinţă politică".[1] Şi, în adevăr, tendinţa acestei drame nu este contestabilă. Poetul vorbeşte aici în numele micii burghezii germane, ale cărei avanii de tot felul, suferite în statele micilor despoţi feudali ai epocii, găsesc glas şi expresie în noua dramă. Schiller se întoarce acum către cercul său propriu de probleme, dar cu o tendinţă mai precisă decît în *Hoţii*, cu utilizarea întregii materii de observaţii, adunate din cunoaşterea stărilor de lucruri din Württemberg, deci cu o localizare şi o datare mai exactă a evenimentelor prezentate scenic. Adevărul, observat şi simţit, al creaţiei sale, este vizibil în viaţa, în vigoarea caracterelor create de el. Tînărul pasionat Ferdinand, mînios ca un Achile; Luise, fiinţă pură, dar hotărîtă şi demnă, poate cel dintîi caracter feminin realizat al teatrului schillerian; lady Milford, fiinţă azvîrlită în situaţia ei de luptele politice ale patriei sale, jucînd un rol lamentabil la curtea prinţului care o adăpostise, pentru a o transforma în favorita lui, dar „fiică a unui popor liber", ne spune poetul, care recunoaşte în Anglia ţara primei înălţări a burgheziei; blîndul muzicant Miller, capabil la ocazii să vorbească în numele cinstei lui nepătate; soţia lui Miller, mică burgheză mărginită, destul de măgulită de înclinarea pe care un vlăstar al aristocraţiei o arată copilei ei; neagra canalie Wurm, deopotrivă cu patronul lui, prezidentul; mareşalul curţii, von Kalb, figură comică de curtean, nul şi degradat, fără onoare şi fără

[1] K. Marx-Fr. Engels, *op. cit.*, p. 133.

bărbăţie ; toate aceste personaje trăiesc cu adevăr în piesa lui Schiller, jucată şi astăzi cu un succes care s-a menţinut mereu în timpul atît de lung scurs de la prima ei reprezentare. Vorbirea personajelor este şi ea adevărată, notată, precum este, din felul de rostire al oamenilor din clasele sociale înfăţişate de ele, cu multele lor forme orale şi colocviale ale zicerii, deşi pe alocuri, hiperbola patetică, maxima generalizatoare, ne aduce un ecou din stilul literar al vremii.

POETUL TEATRULUI DIN MANNHEIM

Drumul de la Bauerbach la Mannheim durează mai multe zile, Cad ploi torenţiale. De la Wernerts, Schiller îi scrie Henriettei : „Crede-mă, scumpa mea, că cu cît cunosc lumea mai bine şi cu cît întîlnesc mai mulţi oameni, cu atît pătrunzi mai adînc în inima mea şi cu atît îmi devii mai scumpă". A doua zi, de la Frankfurt, corespondentul Henriettei se plînge de căldurile insuportabile, de proastele condiţii de viaţă în tot timpul călătoriei.

Spre sfîrşitul lunii iulie 1783, Schiller a ajuns, în fine, la Mannheim. Îşi face încă o dată socotelile, notînd toate preţurile. Suma de care dispune nu-i va permite să rămînă în Mannheim mai mult de trei săptămîni. L-a regăsit pe Streicher, cu care se mută din nou împreună, într-o locuinţă găsită la zidarul Hölzel, un om de mare omenie. Dalberg lipseşte din oraş, actorii sînt în concediu, ca şi cele mai multe dintre familiile cunoscute. Zilele trec fără nici un rod. Arşiţa verii îl împiedică să lucreze.

A sosit, în fine, Dalberg, care îl primeşte cu mare amabilitate, dîndu-i dovezile unei deosebite consideraţii. „Omul, scrie Schiller, este numai foc, dar, din păcate, foc de pulbere, îndată aprins, repede stins." Baronul îi făgăduieşte reluarea *Hoţilor ;* va organiza şi o şedinţă pentru lectura *Luisei Millerin.* Bună primire află Schiller şi din partea lui Schwann, care îi arată scrisori de la Wieland, în care marele scriitor exprimă sentimente calde şi înalta lui apreciere pentru Schiller. Nimic nu-l

va face însă să prelungească şederea în Mannheim. Doreşte din toată inima să se regăsească la Bauerbach, lîngă aceea pe care, ca un „fiu iubitor", o numeşte „buna lui mamă". Cînd află însă că Winkelmann urmează să vie la Bauerbach şi să rămînă acolo două luni, proiectele înapoierii la Henriette şi Lotte sînt părăsite. Se hotărăşte atunci să primească oferta lui Dalberg, care îi propune să rămînă la Mannheim un an de zile, în care timp va pune la dispoziţia teatrului trei piese, pentru care va primi 300 de florini şi produsul întreg al cîte unei reprezentaţii din fiecare din ele. Contractul era avantajos, întrucît poetul spera să cîştige, pînă la 1 august 1784, între 1200 şi 1400 guldeni, din care cu o treime ar fi putut achita vechile datorii de la Stuttgart şi pe acele făcute cu girul doamnei von Wolzogen.

Pe la sfîrşitul lui august, Schiller cade grav bolnav. S-a răspîndit în Mannheim o molimă primejdioasă, atribuită aerului nesănătos care se răspîndeşte din mlaştinile Rinului. Mayer cade victima grozavei epidemii, un fel de malarie. Bolnavii, scuturaţi de friguri, sînt trataţi cu chinină, vomitive şi regim alimentar sever. Schiller zace îndelung şi se restabileşte cu mare greutate. Primul acces îl surprinde pe cînd se afla în cercul familiei Schwann şi frisonul care începe să-l zgîlţîie este atît de puternic, încît trebuie culcat, învelit, calmat cu ceai de China, şi, abia tîrziu, cînd tremurul încetează, este trimis acasă cu litiera. Dar cînd, a doua zi, Schwann şi fiica acestuia se duc să-l viziteze, îl găsesc în camera lui, în mijlocul unei dezordini teribile, cu obloanele închise şi cu două sticle de vin de Burgundia pe masă, răcnind înspăimîntător. Ce s-a întîmplat ? Şi-a pierdut poetul minţile ? Schiller explică într-un suspin adînc : „L-am luat de guler pe maur !" A doua zi îi citeşte lui Schwann noua scenă cu Muley Hassan din *Fiesco.*

În tot timpul bolii, odaia lui Schiller este asaltată de vizitatori. Unul din ei, actorul Müller, îl găseşte într-o zi pe poet, după o noapte de lucru, întins într-un fotoliu, rigid, arătînd ca un mort. Accesele de friguri sînt intermitente, astfel încît, în răstimpurile dintre ele, poetul continua să lucreze, ieşea din cînd în cînd, prin-

zea la Schwann și la Dalberg, care trăia ca un prinț. A predat teatrului manuscrisul revăzut al lui *Fiesco;* au început repetițiile. Schiller este foarte deschis la criticile care i se aduc, și lucid, cum îl regăsim ori de cîte ori își judecă operele, cunoaște foarte bine neajunsurile tragediei sale: „Limba înflorită pe scenă, scrie el, este mai mult decît izbitoare; este ridicolă, și monoloagele lungi obosesc". La 11 ianuarie 1784 are loc premiera. Primirea făcută noii piese este rece, dar alte teatre germane o cer și o joacă în curînd. Schiller înțelege motivele insuccesului relativ al lui *Fiesco* la Mannheim, scriindu-i lui Reinwald: „Libertatea republicană este aici un sunet fără înțeles, un simplu nume; în vinele palatinilor nu curge sînge roman". La Berlin piesa este mai bine primită și este jucată de mai multe ori, iar la Viena, Joseph II autorizează reprezentarea ei în teatrul curții.

Un mare succes, amintind întrucîtva pe al *Hoților,* are *Intrigă și iubire,* la mijlocul lui aprilie 1784. Un martor al premierei, credinciosul Streicher, ni-l descrie pe Schiller urmărind reprezentația dintr-o lojă, însoțind cu mișcări ale feței fiecare replică, pe cele bine sau pe cele fals debitate, trimițînd fulgerele privirilor în sală cînd efectul calculat se produce în adevăr. La sfîrșitul primului act, Schiller știe că piesa va prinde. Cînd, în fine, cortina cade asupra ultimei scene, publicul izbucnește în aplauze, în aclamații furtunoase, „cum nu era deloc obiceiul în acea epocă", notează Streicher.

Încă de la începutul anului, Schiller devine membru ordinar al „Societății germane princiare din Palatinat", o societate academică, cum se găseau mai multe în orașele de reședință. Prin conferirea acestui titlu, poetul dobîndea calitatea unui cetățean palatin și se putea bucura de protecția prințului. Într-una din ședințele din luna iunie ale „Societății germane", citește Schiller o comunicare despre *Efectele unei scene bine orientate,* publicată mai tîrziu sub titlul: *Scena considerată ca instituție morală.* Poetul se întreabă dacă activitatea căreia îi consacră partea cea mai bună a lucrării lui spirituale poate fi pusă de acord cu demnitatea spiritului său.

Scopul oricărei fapte a spiritului este asigurarea fericirii omenești. Teatrul răspunde acestui scop, făcînd să se răsfrîngă în oglinda lui chipul hîd al viciului, acel frumos și atrăgător al virtuții, ajutîndu-ne să cunoaștem mai bine soarta omenească, inspirîndu-ne sentimente de dreptate față de cei nefericiți, care chiar atunci cînd comit un delict grav sau o crimă trebuie înțeleși și merită compasiunea noastră. „Umanitate și toleranță au început să devină spiritul dominant al vremii noastre, scrie poetul; razele lor au pătruns pînă în forurile justiției și chiar mai departe, în inimile prinților. Ce rol au avut scenele noastre în această operă divină? Nu sînt ele acelea care au lărgit cunoștințele oamenilor despre om, despre mecanismul ascuns al acțiunilor lui? O clasă de oameni îndeosebi are motive să fie mai recunoscătoare scenei. De-acolo aud stăpînitorii lumii ceea ce n-aud niciodată sau numai rareori au prilejul să audă: Adevărul; ceea ce nu văd nicicînd sau numai rar: stăpînitorii lumii văd aci pe om." Teatrul n-are, dealtfel, numai o influență morală individuală; acțiunea lui este generală, luminează întregul popor. „Scena este canalul prin care, pornind de la partea cugetătoare a poporului, lumina înțelepciunii se scurge și se răspîndește, cu blîndele ei raze, în întregul stat. Noțiuni mai juste, principii mai luminoase, sentimente mai curate se propagă de aici prin toate arterele poporului; negura barbariei, a întunecatei superstiții dispare, noaptea face loc luminii triumfătoare." În teatru, în fața scenei, se îmbină armonios plăcerea cu învățătura, odihna cu activitatea, distracția cu foloasele educației. Nici o putere a sufletului nu se dezvoltă aici în paguba celorlalte energii ale lui. Omul este solicitat în întregime de spectacolul teatral și toți spectatorii laolaltă se unesc într-o singură ființă, astfel încît fiecare din ei, sporit și înnobilat prin toți ceilalți, devine mai om, devine *omul.* Comunicarea lui Schiller la „Societatea germană" este manifestul lui dramatic, un text de mare însemnătate, atît prin tot ceea ce el reține din ideile tuturor iluminiștilor asupra rostului social al teatrului, cît și prin acele principii prin care poetul va trece mai departe de

programul iluminist, în viitoarele lui scrieri de filozofie și estetică.

În vremea în care dădea o sistematizare gîndurilor sale asupra menirii teatrului, scrie Schiller și micul lui studiu asupra cabinetului de antichități din Mannheim *(Der Antikensaal zu Mannheim)*, în forma unei scrisori atribuite unui călător francez. Influențele antice intraseră cu o parte însemnată în formația școlară a lui Schiller, ale cărui prime poeme conțin adeseori mijloace stilistice sau motive literare culese din literaturile antichității. În *Hoții*, poetul intercalase, intonat de Amalia, cîntecul despărțirii lui Hector de Andromaca. La Mannheim, suprafața de atingere a tînărului scriitor cu lumea și arta celor vechi se lărgise prin mijloacele puse la îndemînă de expoziția de statuară antică, colecție de reproduceri în ghips după originale celebre. Se găseau acolo *Hercules farnezianul*, grupul lui *Laocoon*, *Apollo* din colecțiile Vaticanului, un *Antinous, Gladiatorul murind*, un *Castor și Polux, Venus de Medicis*, un faun, o serie întreagă de busturi grecești și romane și alte multe reproduceri, bine întocmite, în fața cărora Schiller se oprește îndelung și le caracterizează în cuvinte entuziaste. Pretutindeni întîmpină poetul tendința de înnobilare a tipului omenesc, ca și cum artiștii vechimii ar fi prescris speciei omenești o țintă mai înaltă decît cea actuală. Pentru artistul antic, zeii sînt oameni mai nobili și oamenii sînt aproape zei, cu toții „copii ai aceleiași familii". Privind un torso al lui Hercule, scos din ruinele vechii Rome, poetul reflectează : „Acest torso îmi povestește că acum 2000 de ani a existat un om de seamă care a putut crea așa ceva, că a existat un popor care a inspirat unui artist un astfel de ideal, că acest popor credea în adevăr și frumos fiindcă le simțea în mijlocul lui, că acest popor a fost nobil, fiindcă virtutea și frumusețea sînt surori născute din aceeași mamă". Și amintindu-și de soarta poporului grec, înjosit și gemînd sub jugul otoman, poetul exclamă : „Lumea a trecut de atunci prin mii de prefaceri și forme. S-au înălțat tronuri și s-au prăbușit. Au apărut continente din mări și peste uscaturi s-au revărsat apele. Barbarii au devenit oameni și oamenii s-au sălbăticit și s-au transformat în barbari. Zarea blîndă a Peloponezului a degenerat împreună cu locuitorii ei ; acolo unde altădată jucau Grațiile, unde zîmbea Anacreon, și Socrate murea pentru înțelepciunea lui, hălăduiesc astăzi otomanii. Și totuși, prietene, epoca de aur trăiește încă în acest Apollo, în această Niobe, în acest Antinous și torso acesta stă în fața mea, neatins, indestructibil, document etern și netăgăduit al Greciei divine, chemarea poporului ei către toate popoarele lumii." Întîmpinăm aci unul din primele manifeste filoelene, deopotrivă cu al lui Hölderlin în *Hyperion*, cu acele mai tardive ale lui Byron și Chauteaubriand, prin care cauza libertății popoarelor va face un pas înainte.

Cei doi ani pe care Schiller avea să-i trăiască la Mannheim nu treceau fără roade pentru el. Alături de cristalizarea ideilor, a tendințelor poetului, se produc, printre multe evenimente, și destule cauze de amărăciune. Familia continuă să-l socotească, în ciuda succeselor lui literare, un tînăr rătăcit, orientat pe un drum greșit. „Cum crezi că ne simțim noi părinții — îi scrie tatăl, maiorul Schiller — cînd ne gîndim că n-ai fi ajuns în toate încurcăturile și nu ne-ai fi făcut atîtea griji, ba ai fi obținut tot ce ai fi dorit dacă ai fi rămas aici ; ai fi fost mai fericit, mai împăcat cu tine și mai folositor lumii dacă ai fi perseverat pe calea de mijloc și n-ai fi vrut să te arăți mai presus de alții." Să ia aminte fiul : un mare talent n-are nevoie să se arate în atitudinile lui exterioare. Iată pe domnii pastori Hahn și Fulda, oameni deosebiți, vizitați de toți învățații călători prin Ludwigsburg, atît de modești, întru nimic deosebiți de concetățenii lor. Friedrich ar putea să ia exemplu de la ei ! Într-altă scrisoare, maiorul refuză să plătească suma de 300 florini cu care fiul s-a îndatorat la Stuttgart, de cînd cu prima tipărire a *Hoților*. Girantul vechilor polițe a fost arestat și numai datorită lui Hölzer, care a pus o parte din sumă la dispoziție, a fost liberat. Doamna von Wolzogen îi scrie că la Meiningen creditorul lor a devenit insistent cerînd plata datoriei și a dobînzilor. Schiller nu este însă în măsură să achite ceva. Suma pe care conta, ca urmare a contractului încheiat cu Dalberg, nu s-a realizat. Directorul teatrului îl sfă-

tuiește să reia studiul medicinei și să încerce a trece doctoratul la una din Universități. Sfatul acesta, menit să asigure poetului baza materială a existenței lui, îi vine și din partea tatălui. Schiller se arată docil. Dar pentru a se putea consacra studiului medicinei, în răstimpul necesar obținerii gradului de doctor, i-ar trebui o anumită sumă. N-ar putea Dalberg să i-o acorde ? Direactorul teatrului din Mannheim nu găsește nici un mijloc.

Îi propune atunci acestuia scoaterea unei reviste teatrale, o *Dramaturgie mannheimeză,* asemănătoare aceleia publicate de Lessing la Hamburg. Oferta este respinsă. Se gîndește, în fine, să scoată o revistă, și, astfel, în martie 1785, iese primul număr al *Thaliei renane (Rheinische Thalia).* Revista se deschide cu o mîndră declarație : „Scriu ca cetățean al lumii și nu ca slujitor al unui prinț". În articolul-program poetul își descrie drumurile lui de viață pînă în acel moment, formația lui, și ajunge să precizeze poziția lui actuală. Toată producția literară a vremii și — am putea spune — întreaga creație artistică a lumii, în toate epocile, se dezvoltase în cadrul mecenatismului, adică în cadrul relațiilor de dependență ale unui artist față de patronul și comanditarul lui princiar sau aristocratic. Încercînd să pună o publicație periodică la temelia existenței lui materiale, să trăiască adică din veniturile lui literare, Schiller înțelege să rupă cu mecenatismul tradițional și să stabilească singurul raport de dependență vrednic de un artist modern, acela cu publicul format din oamenii liberi ai poporului său, adică acei care luptau contra servituților sociale ale timpului : „S-au desfăcut toate legăturile mele, scrie Schiller. Publicul a devenit pentru mine totul, studiul, suveranul, confidentul meu. De aci înainte îi aparțin numai lui. Mă voi înfățișa numai acestuia și nici unui alt tribunal. Numai de aceasta mă voi teme și numai pe acesta îl voi cinsti. Ceva măreț mă mișcă atunci cînd mă gîndesc să nu mai suport alte legături decît pe ale exigenței *(Ausspruch)* lumii întregi și să nu mai apelez la alt tron în afară de sufletul omenesc." Prin aceste mîndre cuvinte, Schiller devine unul din primii scriitori ai democrațiilor burgheze în ascensiune. Atitudinea lui cetățenească în domeniul literar este, din acest moment, fixată. Dar rigoarea teoretică a amintitei declarații de principii a trebuit să se plece uneori în fața anumitor compromisuri. Spre sfîrșitul anului 1784, marele duce de Sachsen-Weimar, Karl-August, se găsea în vizită la Darmstadt și, în cursul unei serate literare la prințul moștenitor, ascultă pe Schiller, sosit acolo pentru această împrejurare, citind un fragment din noua lui tragedie, din *Don Carlos,* poate același pe care poetul îl va tipări în primul număr din *Thalia renană.* A doua zi, Karl-August îi scrie poetului, comunicîndu-i că i-a conferit titlul de consilier în serviciul său. Se schița astfel pentru Schiller un nou drum de viață. Dar, pînă a ajunge pe acest drum, poetul mai trebuia să treacă printr-o nouă epocă intermediară, dezvoltată din legături care încep a se țese la Mannheim.

PRIETENE ȘI PRIETENI

Schiller este un om cu o bogată viață interioară, dar nu un om închis în sine. Deschiderea lui către lume este destul de largă și se manifestă ca putere de observație a societății, ca atitudini de luptă și curaj cetățenesc. Prin același unghi deschis către lume se înmulțesc pentru el relațiile cu societatea, pătrund în viața lui oameni numeroși, femei și bărbați.

În ce privește femeile, Schiller a recunoscut, în caracterizarea de sine din primul număr al *Thaliei renane,* lipsa lui de experiență. Această lipsă o atribuie educației de la Karlsschule, unde „porțile nu se deschideau pentru femei decît înainte de a deveni interesante și după ce încetau să mai prezinte interes". Cînd se găsește deci în fața primelor femei întîlnite în viața liberă de constrîngerile Academiei Militare, tînărul nu le alege și n-are față de ele decît reacțiile instinctelor sale. Scharffenstein întrebuințează, în această privință, cuvinte drastice de caracterizare. Dar vor intra cu timpul, în cercul experiențelor sale, și altfel de femei, de o calitate mai înaltă. Unele din ele se vor apropia de poet cu acea înclinare delicată și înțelegătoare pe care o merita tînărul poet în luptă cu adversitățile vieții, purtătorul unui

mare mesaj uman. Acestea îl vor vedea cu alţi ochi decît ai colegilor amuzaţi de silueta deşirată a medicului regimentar, cu gîtul din cale-afară de lung, călcînd stîngaci cu picioarele lui de cocostîrc. Este probabil, dealtfel, că trecerea anilor, înmulţirea experienţelor, consolidarea organică au modificat înfăţişarea poetului, care provoacă acum o altă impresie. Una din femeile care pătrund la această dată în viaţa lui Schiller, viitoarea lui soţie, Charlotte von Langefeld, care îl întîlneşte pentru întîia oară la Mannheim, în iunie 1784, laudă statura lui înaltă şi nobilă, atitudinea lui concentrată şi blîndă, izbitoare la „un geniu atît de puternic şi nestăpînit". Portretele lui Schiller din această vreme, de pildă pictura în ulei a lui Hetsch, păstrată în muzeul din Marbach, ne arată un tînăr nu lipsit de frumuseţe. Ovalul prelung al figurii, fruntea înaltă marmoreeană, gura senzuală, nasul vulturesc, dar mai cu seamă privirea departe căutătoare, luminoasă, dar blîndă şi inocentă, toate acestea întocmesc o înfăţişare care putea atrage.

Sînt cunoscute unele din detaliile vieţii sentimentale ale lui Schiller în timpul celei de-a doua şederi a lui la Mannheim. Trece prin viaţa lui o tînără actriţă, domnişoara Baumann. Fiica editorului Schwann, Margarethe, primeşte omagiile poetului şi îi arată prietenie. Uneori se gîndeşte să se căsătorească. Îi apare în minte o făptură tînără, abia înflorită, a lui Lotte care îl aşteaptă poate la Bauerbach. Îi scrie atunci doamnei von Wolzogen: „Vei rîde poate, iubită prietenă, mărturisindu-ţi că, de la o vreme, mă tot gîndesc la căsătorie. Nu că aş fi găsit pe cineva aici, absolut pe nimeni: în această privinţă sînt tot atît de liber ca mai înainte; dar gîndul acesta mi-a apărut, spunîndu-mi mereu că nimic altceva nu mi-ar putea oferi liniştea fericită a inimii, libertatea necesară spiritului pentru lucrările lui intelectuale, paşnica aşezare de viaţă, lipsită de patimi. Inima mea aspiră spre împărtăşire, spre participare adîncă. Bucuriile liniştite ale vieţii casnice mi-ar da seninătate în ocupaţiile mele şi mi-ar curăţa sufletul de miile de simţiri sălbatice care mă devorează neîncetat. Am de asemenea conştiinţa convingătoare că aş putea face fericită pe o femeie, dacă iubirea şi ataşamentul profund pot face fericit pe cineva; această conştiinţă m-a hotărît. O, dacă aş găsi o fată, care ar putea deveni scumpă inimii mele, sau dacă aş putea să invoc cuvîntul pe care mi l-ai dat şi să devin fiul dumitale! Desigur, Lotte n-ar deveni bogată, dar, fără îndoială, fericită." Este o cerere în căsătorie, dar una stîngace, căci o tînără fiinţă încrezătoare în viaţă nu se poate decide la însoţirea cu un bărbat care îi propune rolul de a-i procura confortul casnic şi moral. Această scrisoare dovedea, mai degrabă, că Schiller nu o iubea cu adevărat pe Lotte. Nici acum, nici mai tîrziu, poetul n-a depăşit în afecţiunile lui pentru unele femei cercul preocupării de sine, adică n-a iubit în toată puterea cuvîntului, cu uitare a fiinţei proprii, cu concentrare exclusivă a interesului sentimental asupra unei fiinţe deosebite, intrată în chip minunat în viaţa sa. Henriette von Wolzogen este o femeie cuminte şi pătrunzătoare, cunoaşte viaţa şi înţelege că Schiller are de clădit o operă şi că drumul lui trebuie să rămînă liber. Într-o scrisoare de la o dată anterioară, la cîteva luni după despărţirea lor la Bauerbach, Henriette îi scrisese poetului: „În ce mă priveşte, fii fără grijă. Făgăduinţa de a trăi în preajma mea nu poate fi cu nici un preţ realizată la vîrsta dumitale. Omul nu poate să se îngrijească de ceea ce depăşeşte cu mult momentele imediat următoare şi viitorul încă învăluit distruge de obicei planurile făurite, atunci cînd ele ajung să se impună clipei de faţă, obligîndu-ne să facem altele pentru împrejurările apărute între timp. Dumneata, dragul meu, rămîi cu toate acestea un om cinstit, dar dorinţele pe care le-ai formulat altădată, chiar dacă ţi-au pornit din inimă, nu încape îndoială că vor fi mereu amînate de altele mai importante." Rareori o femeie în maturitatea ei, s-a rostit cu mai multă înţelepciune şi nobleţe. Aşa stînd lucrurile, Henriette nu putea recomanda fiicei ei căsătoria cu Schiller, şi Lotte n-a devenit soţia lui.

Într-o zi a sosit la Mannheim Charlotte von Kalb, o prietenă a doamnei von Wolzogen şi admiratoare a lui Schiller. Charlotte von Kalb este tînără, are numai douăzeci şi trei de ani, descinde din nobilimea de curte a Thuringiei şi posedă un spirit împodobit prin multe lecturi literare. S-a căsătorit de timpuriu, silită de rude,

și nu este fericită. Soțul ei este ofițer în armata franceză; a luat parte la războiul independenței în America-de-Nord și acum este în serviciu la fortul Landau, mai tot timpul despărțit de soția lui. Charlotte se gîndește să se instaleze în apropiere, la Mannheim, pentru a aștepta mereu pe soțul puțin iubit. Tînăra femeie are o pornire melancolică; a rămas orfană de mică și a plîns neîncetat în tot timpul copilăriei ei. I-ar putea apărea oare iubirea de care viața ei a fost atît de crud lipsită pînă acum? Întîlnirea cu Schiller, lungile discuții cu acel pe care-l considera un geniu păreau să dobîndească însemnătate pentru Charlotte. Schiller însuși se simte atras de tînăra femeie, pentru care, ne spune Streicher, nu exista subiect literar care să nu-i fie familiar. În curînd, relațiile care se țes între Friedrich și Charlotte depășesc sfera literară. Se stabilește între ei o prietenie amoroasă, cu lungi plimbări împreună, cu schimb de scrisori în momentele în care nu se puteau vedea. Charlotte a notat odată una din convorbirile cu poetul, poate cea mai hotărîtoare din prietenia lor:

„— Te-am căutat zadarnic zilele astea, îi spune poetul. N-am mai primit nici o scrisoare de la dumneata. Unde ai fost? Ce ți-a îndreptat gîndurile în altă parte?

— Am primit vizita unor rude în călătorie și le-am însoțit în excursiile lor. Dar și eu am dorit în tot timpul ăsta să te văd și să-ți vorbesc.

— Îmi pare bine că te găsesc singură, fiindcă am să-ți comunic ceva important. Se pare că situația mea de aici trebuie să se schimbe și doresc să afli de la mine că însărcinările mele la teatru vor lua probabil sfîrșit.

— Vor lua sfîrșit? Îmi închipuiam că aceste însărcinări sînt pentru dumneata puțin lucru și că ele nu-ți răpesc prea multă vreme. Direcția teatrului nu se va putea lipsi de dumneata. Cine să te înlocuiască cu talent și știință?

— Nu pot face altfel. Ar putea apărea pentru mine și alte neajunsuri și așa ceva nu pot admite...

— Dar de ce vrei să cauți lanțuri noi? O bogată binecuvîntare te împodobește. Ți-a fost dăruită cununa

poeziei, inimă pentru a simți, spirit pentru a cugeta, putere de a plăsmui ceea ce spiritul gîndește. De cînd te cunosc cer zilelor mai mult decît le pretindeam altădată. Abia acum îmi dau seama ce puțin a fost trecutul...

— Ce fericit mă simt că aceeași gîndire ne înflăcărează și ne însuflețește! Mă temeam s-o exprim. Focul sufletului meu s-a aprins în lumina dumitale, curată. Nu trebuie să mă tem și eu de viitorul asupra căruia apasă iluzia și îndoiala? Prezența dumitale mi-a provocat un entuziasm și mi-a dat o pace pe care înainte nu le cunoșteam.

— Ia aminte la ce poate fi îngăduit.

— O, îmi apari încununată cu o iubire deopotrivă cu iubirea de mamă, de soră.

— Dacă este așa, va trebui să îndepărtăm soarta. Cînd vei fi departe, voi căuta să-mi aduc la tăcere gîndurile și simțirile și să mă uit pe mine.

— Purificarea, încrederea ne duc spre unitate. Coardele sufletului nostru ne poartă către o armonie mai înaltă.

— Noi vom rămîne despărțiți, așa cum sîntem acum, dar cui să mă plîng, cui să-i vorbesc de viață, de stingerea mea...

— Ce zbuciumată ești! Nu te-am văzut niciodată așa; îți pizmuiam liniștea, scutită de oscilațiile simțirii.

— Dar nu știi pe ce se sprijinea această liniște? Pe legătura adevărului. Vrei s-o desfaci? Viața mi-a dăruit-o. Numai cîteva momente ne sînt hărăzite în sfera vieții curate și este oare scris ca acest dar al ceasurilor mai bune să dispară și el? O, dacă te-aș ști liber de grijile pămîntești, nu așa de preocupat de glorie, dușmanul nimicitor al liniștii.

— Știu, mai presus de toate, că nu trăim cu adevărat decît în floarea tinereții. Ești lumina sufletului meu învăpăiat! Și inima mea simte că tu nu vei tulbura niciodată acest avînt și nu vei întuneca această strălucire.

— Mi-ai zis *tu* și-ți zic la fel. Adevărul nu știe să vorbească altfel. Fericiții sînt unul pentru altul un *tu*; *tu* este pecetea unirii de-a pururi..."

Dialogul acesta notat de Charlotte von Kalb, în amintirile ei, poate să nu fi decurs întocmai cum ne-a fost transmis. Pentru cititorul de azi, deprins cu transcrierea limbii vorbite, aşa cum a fost fixată ca procedeu literar de progresele realismului mai nou, seria replicilor de mai sus, cu terminologia lor generalizatoare, vaporoasă şi exaltată în acelaşi timp, poate părea puţin firească. Nu trebuie să uităm însă că ne găsim în faţa manifestării verbale a unor intelectuali din secolul al XVIII-lea, reprezentanţii progresului social al vremii, intelectuali consacraţi cultului sensibilităţii şi al virtuţii, aşa cum îi formase morala care se dezvolta acum, individualistă şi sentimentală, în opoziţie cu etica conformistă, călăuzită de prescripţiile curţilor şi saloanelor din secolul trecut. Expresia literară a noilor atitudini etice şi sociale o dăduse Jean-Jacques Rousseau, şi modelul scriitorului francez poate să fi influenţat, în epoca dominată de marele lui prestigiu literar, nu numai scrierile autorilor, dar şi vorbirea personajelor reale. Ascultînd, aşadar, pe Charlotte şi pe Friedrich vorbind în stilul eroilor din *Noua Eloiză* a lui Rousseau, înregistrăm desigur şi ceva din sunetul autentic al dialogului lor, aşa cum se va fi produs în realitate.

Dar în acest dialog, nu totdeauna foarte lămurit în schimbul de idei care-l constituie, mai aflăm ceva şi despre rezerva pe care casta şi virtuoasa Charlotte înţelege să şi-o impună. Unitatea, fuziunea, armonia urmau să rămînă pur spirituale între cei doi îndrăgostiţi. Charlotte nu înţelegea să dea mai mult. Îşi întemeiase viaţa ei pe adevăr, după cum singură ne spune, şi nu voia să introducă o minciună în căsnicia ei. Dorinţele lui Schiller sînt însă tumultuoase, nestăpînite. Poetul se revoltă contra cultului virtuţii şi al datoriei, reclamă drepturile naturii. Expresia acestei frămîntări apare în două dintre poeziile lui Schiller din *Thalia renană : Gîndirea liberă a pasiunii (Freigeisterei der Leidenschaft)*, publicată mai tîrziu sub titlul *Lupta (Der Kampf)* şi pe care poetul o antedatează, şi *Resemnare (Resignation)*. După cum critica a observat uneori, aceste două poezii sînt singurele inspirate lui Schiller de un episod de iubire. În cea dintîi dintre ele, poetul cere virtuţii să nu-i pretindă o

jertfă atunci cînd ea nu poate să stingă învăpăierea inimii lui :

Nein, — länger, länger werd ich diesen Kampf nicht kämpfen,
Den Riesenkampf der Pflicht.
Kannst du des Herzens Flammentrieb nicht dämpfen,
So fordere, Tugend, dieses Opfer nicht.

(Mai mult, mai mult nu voi lupta de-acum
A datoriei uriaşă luptă.
Şi de nu poţi să-nlături foc şi fum,
Virtute, fie-ţi jertfa întreruptă.)

În a doua poezie, în *Resemnare*, poetul se înfăţişează ca un copil al Arcadiei, adică al ţării în care vechile idile făceau să se nască şi să trăiască fiinţele fericite, nedespărţite încă de pacea naturii nevinovate. Ivirea conflictelor sociale şi morale a întrerupt pacea arcadiană şi poetul plînge pe ruinele fericirii :

Auch ich war in Arkadien geboren,
Auch mir hat die Natur
An meiner Wiege Freude zugeschworen,
Auch ich war in Arkadien geboren,
Doch Tränen gab der kurze Lenz mir nur.

(Şi eu sînt în Arcadia născut,
Natura-mi dăruie şi mie
În leagăn bucuria la-nceput,
Şi eu sînt în Arcadia născut,
Dar scurta primăvară doar cu lacrimi mă îmbie.)

Abia se produsese prima întîlnire cu Charlotte von Kalb, în mai 1784, cînd Schiller trăieşte o altă bucurie. Prieteni necunoscuţi ai operei sale îi scriu din Leipzig şi îi trimit daruri : siluetele trimiţătorilor, decupate în hîrtie neagră, după un procedeu artistic al timpului, o compoziţie muzicală pe cuvintele cîntate de Amalia în *Hoţii*, un portofoliu, frumos brodat. Grupul admiratorilor din Leipzig este compus din două tinere femei şi doi bărbaţi. Prietenii aceştia doresc să rămînă deocamdată necunoscuţi. Unul din ei îi scrie : „Într-o vreme în

care arta a decăzut devenind sclava voluptoşilor bogaţi şi puternici, provoacă un sentiment întăritor faptul că un bărbat de seamă apare şi arată ceea ce poate face încă omul. Partea cea mai bună a omenirii, dezgustată de epoca ei, năzuind spre ceea ce este măreţ în mijlocul învălmăşelii fiinţelor decăzute, simte în sine un avînt care o ridică deasupra contemporanilor şi o întărire pe drumul plin de osteneli către o ţintă vrednică de ea. Ar dori atunci să strîngă mîna binefăcătorului ei şi să-i arate în ochi acele lacrimi ale bucuriei şi entuziasmului, menite să-l întărească pe acel binefăcător, dacă s-a strecurat cumva în sufletul lui îndoiala cu privire la valoarea contemporanilor pentru care munceşte. Acesta este prilejul care m-a unit, împreună cu alte trei persoane vrednice să citească opera d-voastră, pentru a vă mulţumi şi a vă aduce omagiul nostru. Ca dovadă, dacă v-am înţeles, am compus un cîntec pentru una din poeziile d-voastră... Dacă într-o altă specialitate decît a d-voastră am arătat că fac şi eu parte din sarea pămîntului, atunci veţi putea cunoaşte numele meu. Deocamdată lucrul n-ar avea nici o importanţă."

Mesajul scriitorilor şi darurile din Leipzig îl mişcă adînc pe Schiller. Îi scrie îndată Henriettei, pentru a-i vorbi de bucuria încercată prin această confirmare a muncii lui de poet. Poate că şi alte cercuri de cititori din Germania, poate că posteritatea întreagă va simţi în acelaşi fel. În acest caz, adaugă Schiller, „mă pot bucura de menirea mea de poet şi mă împac cu divinitatea şi cu soarta mea, deseori atît de grea". După cum am văzut, revenirea la Mannheim nu rezolvase nicidecum greutăţile de viaţă ale lui Schiller. Poetul nu găsise aici mijlocul de a trăi, nici pe acela de a da o soartă producţiei lui literare în viitor. Iffland, el însuşi autor dramatic, pare că intrighează împotriva poetului care trebuie să aprovizioneze cu producţii noi teatrul din Mannheim. Într-un rînd, jucînd unul din rolurile lui, Iffland se grimează pentru a obţine asemănarea cu Schiller şi caricaturizează personajul lui pe scena oficială. În zbuciumul lui, Schiller pierde din vedere pe prietenii atît de binevoitori din Leipzig; timp de şapte luni nu le răspunde. Abia în luna decembrie se gîndeşte să le adreseze un răspuns, în forme cordiale şi cu multe scuze pentru lunga lui întîrziere, cu arătarea situaţiei dificile în care se găseşte. Prietenii se arată încă o dată generoşi, nu arată nici un resentiment pentru ceea ce ar fi putut apărea ca o lipsă de consideraţie, răspund cu aceeaşi căldură binefăcătoare, se oferă a adăposti pe poetul rătăcitor şi nefericit. De data aceasta, Schiller află numele admiratorilor din Leipzig: tînărul consilier consistorial Christian Gottfried Körner, Ferdinand Huber, împreună cu logodnicele lor, Dora şi Minna, fiicele cunoscutului gravor Stock. Körner scrie: „Vino cît poţi de repede. Vom putea vorbi mai multe decît se poate scrie acum. Ne doare că un om care ne este atît de scump pare a suferi. Ne măgulim cu ideea că am putea alina această suferinţă, şi, astfel, prietenia d-tale devine pentru noi o nevoie."

Mannheimul a devenit pentru Schiller „o închisoare". Încă o dată poetul se hotărăşte pentru un act de rupere a legăturilor, explicabil prin împrejurări oarecum asemănătoare cu acele părăsite cu ani mai înainte la Stuttgart, dar pornit mai ales din zbuciumul şi violenţa temperamentului său. Va pleca deci la Leipzig, pentru a-l găsi pe Körner şi pe ceilalţi prieteni ai săi. Va studia poate dreptul şi, după ce va deveni doctor jurist, va încerca o carieră cu perspective de repede înaintare pe lîngă unul din suveranii germani. Poate că i se va înfăţişa lui Karl-August la Weimar. La 9 aprilie părăseşte Mannheimul. Ultimul om pe care-l vede aici este Streicher, cu care se înţelege să nu-şi mai scrie pînă cînd unul nu va deveni ministru şi celălalt dirijor de orchestră. Condiţiile acestui contract nu s-au împlinit niciodată. Aceste condiţii aveau un caracter autoironic, ba chiar sarcastic pentru două fiinţe atît de puţin ajutate de îndemînarea şi norocul lor. Ele însemnau, de fapt, o smulgere dureroasă dintr-o prietenie care cîntărise greu pentru ambii prieteni. Documentele arată că Schiller şi Streicher nu s-au mai întîlnit niciodată în timpul vieţii lor.

Ajunge la Leipzig, după nouă zile de călătorie. Este zdrobit de oboseală. Îi scrie îndată lui Huber, pentru a-i anunța sosirea. Körner nu era în Leipzig, dar ceilalți prieteni îi ies îndată în întîmpinare. Își închipuiau că vor descoperi pe un alt Karl Moor, cu cizme și pinteni, descins atunci din pădurile Boemiei. Li se arată o altă ființă. Impresia acestei prime întîlniri a notat-o Minna Stock, logodnica lui Körner, în amintirile ei. Este un tînăr blond, cu ochi albaștri, sfioși, dar care se însuflețește îndată pentru a mărturisi noilor prieteni fericirea pe care o simte în mijlocul lor.

Huber și Göschen îi găsesc poetului o locuință pentru lunile de vară la Gohlis, un sat din apropierea Leipzigului. Începe să scrie pentru *Thalia*, pe care Göschen o luase în editura sa. Manuscrisul lui *Don Carlos* este reluat de asemenea și îmbogățit în fiecare zi. În singurătatea din Gohlis, gîndurile i se înapoiază către Mannheim și către Margareta, fata lui Schwann. Îi scrie acestuia, pentru a o cere în căsătorie pe Margareta. Editorul Schwann este un om pozitiv : situația lui Schiller i se pare atît de nesigură, încît socotește cu totul nepotrivită căsătoria poetului cu fata lui. Nu-i răspunde deci lui Schiller și nu-i vorbește vreodată Margaretei de cererea pe care ea ar fi primit-o, desigur.

Körner continua să nu se arate, reținut la Dresda de funcțiunile lui și de mama lui bolnavă. Schiller îi scrie la începutul lui mai 1785. Prietenia lor era o forță a lumii : „Înfrățirea spiritelor este cheia sigură a înțelepciunii. Singuri nu putem înfăptui nimic. Chiar dacă zborul îndrăzneț al cugetării ne duce pînă în regiunile cele mai îndepărtate și niciodată umblate ale Adevărului, ne simțim înfricoșați acolo de noi înșine și de singurătatea noastră, deopotrivă cu moartea.“ Prietenia lui Schiller cu Körner va fi o legătură entuziastă între doi bărbați asociați în căutarea Adevărului. Acesta nu poate rămîne obiectul unei cercetări reci ; entuziasmul trebuie să-l însuflețească. Körner răspunde poetului confirmînd aceleași opinii și sentimente. „*Lumina și căldura* alcătuiesc laolaltă idealul cel mai înalt al omenirii. Adeseori una înlătură pe cealaltă, dar echilibrul lor este starea cea mai înaltă a omului.“ Cei doi prieteni trebuie să atingă această stare. Frăția lor electivă înseamnă mai mult decît frăția de sînge. Cu uitare de sine, recunoscînd superioritatea prietenului, Körner mărturisește a nu-și fi limpezit încă un scop al vieții.

Este un om admirabil Körner. Numai cu trei ani mai mare decît Schiller, are o experiență și o cultură bogată. A călătorit și a citit mult. A studiat dreptul, dar n-are pentru această disciplină decît un interes profesional. Curiozitatea lui intelectuală este mult mai întinsă. A aprofundat îndeosebi problemele filozofice ale vremii. Este unul din primii adepți ai lui Kant. Uneori se încearcă în compoziții muzicale, dintre care cîteva îi vor fi inspirate de poeziile lui Schiller. Va da, din cînd în cînd, mici lucrări de critică literară, dar geniul lui se va realiza în prietenie. Este o natură virilă, activă și generoasă. Deschiderea și lumina minții lui vor indica ținte vrednice puterii lui de a se devota și de a sluji. Înaltele însușiri umane ale lui Christian Gottfried Körner se vor întrupa încă o dată în fiul lui și al Minnei, Theodor, poet dramatic și eroic, critic al teatrului Burg din Viena, patriot german, căzut în vîrstă tînără în luptele pentru libertate ale Germaniei ridicate împotriva lui Napoleon.

Cînd mama lui Körner moare, Schiller se duce lîngă prietenul lui. Este prima lor întîlnire. N-a trebuit să fie pronunțat numele amicului. L-a ghicit îndată pe acesta, într-o mulțime numeroasă. Schiller va celebra mai tîrziu momentul scriindu-i lui Körner la 3 august : „Ce frumoasă, ce dumnezeiască este atingerea a două suflete... O, prietene ! Este dat numai înlănțuirii sufletelor noastre, sacrei noastre prietenii, să ne facă mari, buni și fericiți.“ Schiller este cu gîndul lîngă Körner și cînd acesta se căsătorește cu Minna ; le trimite atunci un poem alegoric în proză, un apolog : cele trei fiice ale lui Jupiter își dispută întîietatea. Iubirea dă oamenilor fericirea, Virtutea le dă nemurirea ; Prietenia își șterge o lacrimă, fiindcă este uitată de fericiți și este rechemată numai în durere.

Despre felul de viață al lui Schiller la Gohlis ne-au rămas mai multe documente. Se scula foarte devreme,

înainte de răsăritul soarelui și își începea ziua printr-o lungă plimbare. Cînd se înapoia pe la 6 dimineața, îi comunica lui Göschen noutăți despre proiectele lui literare, rodul meditației matinale. Începe apoi să lucreze, în obișnuita lui stare de exaltare. Odată, pe cînd scria o scenă din *Don Carlos*, este găsit prăbușit pe scînduri, într-un spasm al întregului corp. Este, altfel, un prieten blînd, modest; primește cu recunoștință orice critică, nu cunoaște resentimentul. Cînd Karl Philip Moritz, cunoscutul lui Goethe de la Roma, esteticianul și romancierul, îi consacră lui Schiller o recenzie răutăcioasă într-o publicație din Berlin, poetul se bucură totuși cînd are prilejul să-l întîlnească la Gohlis și se desparte de el cu manifestări de prietenie afectuoasă, cum simțea totdeauna cînd descoperea un om cu o înzestrare mai înaltă. Pe cînd se afla la Gohlis, Körner îi adresează o scrisoare în care îi oferă posibilități materiale pentru ca poetul să poată trăi fără griji în timpul unui an de zile. Măsura și grația acestui omagiu prietenesc merită să fie cunoscute: „Dacă aș fi oricît de bogat, iar dacă tu ai fi încredințat că ar fi un lucru de nimic pentru mine să te scutesc de orice grijă a existenței în timpul vieții tale întregi, tot n-aș îndrăzni să-ți fac o astfel de propunere. Știu că ești în stare să te întreții singur, îndată ce te-ai hotărît să muncești pentru pîine. Lasă-mi însă bucuria să-ți asigur, în timpul unui an de zile, libertatea de a nu te preocupa de agonisirea pîinii de toate zilele. În ce mă privește, pot să fac aceasta fără să îngreunez cu nimic situația mea. Dacă vei voi, după cîțiva ani, aflîndu-te în abundență, poți să-mi restitui suma cu dobînzile ei."

În curînd Schiller se mută la Dresda, în apropierea lui Körner. Poetul scrie *Imnul către bucurie*, pentru care Körner compune muzica. Actrița Sophie Albrecht, care îl cunoaște atunci, este izbită de expresia și de noblețea înfățișării poetului, de fruntea lui frumoasă, de privirile în care se puteau citi gîndurile înalte încredințate, în aceeași vreme, manuscrisului lui *Don Carlos*. Poetul pare fericit. Cunoaște mulți oameni și frecventează cercuri numeroase. Întîlnește, într-unul din acestea, pe frumoasa fiică a doamnei von Arnim, din cercurile curții, pe Henriette von Arnim. Se îndrăgostește de aceasta și se gîndește să se căsătorească cu ea. Doamna von Arnim dorește însă pentru Henriette o căsătorie bogată și arată preferințe interesate unui conte Waldstein, unui bancher Eppstein. Henriette răspunde iubirii poetului și îi scrie o scrisoare în care îi mărturisește sentimentul său. Dar Henriette este o ființă cochetă și ușuratică, iar atmosfera morală a casei Arnim nu era din cele mai recomandabile. Intervine Minna Körner pentru a deconsilia căsătoria.

Manuscrisul lui *Don Carlos* nu înainta prea repede. Gînduri și preocupări felurite îl asaltează pe poet. Uneori își spune că ar trebui să se întoarcă la studiul medicinei. În lunile de vară caută liniștea la via lui Körner, la Loschwitz, în apropiere de Dresda. În primăvara anului următor este din nou la țară, la Thorandt. Lecturile lui Schiller sînt numeroase în această vreme: scrieri filozofice, multe opere de istorie, pe care le parcurge cu interesul unui psiholog și al unui moralist, în căutarea motivelor determinante ale acțiunilor omenești. Într-un rînd este cucerit de lectura romanului lui Laclos, *Les liaisons dangereuses*, document impresionant al corupției din lumea aristocrației franceze. Körner îi comunică din Dresda noutățile zilei: Cagliostro, renumitul aventurier, a dispărut din Londra cu bijuteriile soției lui. Ministrul de Finanțe al Franței, Colonne, a trebuit să-și părăsească postul. Necker a fost exilat din Paris. Trupele ducelui de Hessa au fost alungate din Bückeburg de către prusaci și palatini. Lucrul la *Don Carlos* este adeseori întrerupt de alte lucrări mai mici pentru numere noi din *Thalia*, al căror manuscris era mereu cerut de Göschen. Cînd compunerea lui *Don Carlos* ajunge destul de departe, Schiller intră în corespondență cu Schröder, vestitul actor, conducătorul teatrului din Hamburg, care se arată foarte dispus să joace noua tragedie. Cînd, în fine, *Don Carlos* este terminat și trimis teatrului din Hamburg, iar acesta răspunde cu un avans asupra drepturilor de autor ale poetului, perspective noi păreau a se deschide. Situația lui Schiller la Dresda și Leipzig, în sarcina prietenilor lui, nu putea

dura mai mult. Intervenţia Minnei Körner în chestiunile lui de inimă fusese cam indiscretă şi cam intempestivă. Nu cumva alunecă într-o dependenţă păgubitoare pentru demnitatea lui? Poetul face deci cunoscută hotărîrea de a se îndepărta, provocînd regretul amar al prietenilor, exprimat de Dora Stock: „Preaiubite prietene, bunule Schiller al inimii noastre, lasă-te mişcat de rugămintea mea, nu te despărţi de noi; noi nu ne putem despărţi de dumneata. Körner suferă nespus de mult de pe acum; nu mai vorbesc de mine, căci suferinţa mea este încă mai mare. Dacă mîhnirea lui Körner n-are nici o putere, atunci nu-ţi voi mai vorbi de lacrimile mele. Făgăduieşte-mi că ne vei întinde mîinile pentru împăcarea care ne va face fericiţi. Sper că nu-ţi cer prea mult, fiindcă ştiu ce datorii ai faţă de dumneata însuţi. Scumpe prietene, spune-mi ce trebuie să fac pentru a-ţi mişca inima; sînt atît de mîhnită, încît nu-mi găsesc cuvintele. Minna îşi va recunoaşte desigur greşeala. Ah, dacă inima dumitale s-ar putea lăsa mişcată de a mea."

Curios document! Atmosfera devenise prea fierbinte în jurul tînărului geniu Schiller. Trebuia deschisă o fereastră. Schiller părăseşte deci cercul familiei Körner, dar nu pentru a pleca la Hamburg, ci la Weimar.

„DON CARLOS"

Cei doi ani petrecuţi pe lîngă Körner au fost pentru Schiller o epocă productivă. În afară de multele lecturi făcute în aceşti ani, recolta lor literară este destul de bogată. Schiller se încearcă, în această vreme, în genuri literare noi, în naraţiunea nuvelistică, în scrisori filozofice. În cel dintîi dintre aceste genuri, Schiller pregăteşte pentru *Thalia* două bucăţi: *Criminal fiindcă şi-a pierdut onoarea (Der Verbrecher aus verlorener Ehre)* şi *Vizionarul (Der Geisterseher)*. *Criminalul* lui Schiller, o naraţiune pornită dintr-un fapt istoric, este povestea unui oarecare Schwann, un hangiu condamnat pentru un delict de braconaj, adus să comită apoi o faptă mult mai gravă, o crimă, atunci cînd dizgraţia primei lui condamnări îl exclude din societate şi din afecţiunea oamenilor. Un motiv literar reluat adeseori de romantism se statorniceşte astfel: criminalul este adeseori victima societăţii. *Vizionarul,* rămas neterminat, narează întîmplarea unui prinţ german protestant căzut victima unui cerc de iezuiţi şi vizionari, călăuziţi de un aventurier în genul lui Cagliostro, care, manevrîndu-l pentru scopurile lor politice, aduc ruina lui morală. Tema acţiunii nefaste a iezuiţilor şi, în general, a catolicismului îl preocupă intens pe Schiller în această epocă. Această temă alcătuieşte şi unul din firele acvţiunii complexe din *Don Carlos,* faţă de care *Vizionarul* reprezintă deci o operă înrudită. Naraţiunea lui Schiller utilizează, către sfîrşitul ei, forma schimbului de scrisori, a dialogului filozofic, folosită şi în *Scrisori filozofice (Philosophische Briefe),* compuse în aceeaşi vreme. Este prima scriere filozofică mai însemnată a lui Schiller aparţinînd fazei lui prekantiene. Conţinutul ei de idei, înrudit cu al poeziilor din aceeaşi vreme, şi, în primul rînd, cu al *Imnului către bucurie,* îi dau o valoare deosebită pentru cine studiază formaţia treptată a operei schilleriene. Schiller lucrează încă în această epocă cu ideile teologice ale tinereţii lui. Natura şi legile ei sînt înfăţişate în *Scrisori filozofice* drept cifrul sau alfabetul „prin care toate spiritele ajung să înţeleagă spiritul suprem şi cel mai perfect". Cuprinderea acestuia din urmă se desăvîrşeşte însă în actul iubirii, prin care spiritele unindu-se între ele refac, întocmai ca diferitele culori ale spectrului solar, lumina supremă. Ultima scrisoare a seriei întregi pare a fi fost scrisă de Körner şi, prin ea, se introduc accente împrumutate din filozofia lui Kant, care va dobîndi curînd o mare importanţă în formaţia lui Schiller.

Timpul cel mai întins al anilor petrecuţi pe lîngă Körner l-a dat Schiller terminării şi desăvîrşirii manuscrisului lui *Don Carlos*. Lucrarea începuse cu cinci ani în urmă, cînd Dalberg îi atrăsese atenţia asupra acestei teme, potrivită pentru a fi dezvoltată într-o tragedie. La Bauerbach, poetul citeşte naraţiunea în limba franceză a abatelui Saint-Réal şi, în timp ce manuscrisul începe să se constituie, continuă documentarea în legătură cu *Don Carlos* şi cu întreaga epocă a lui Filip II.

La început, Schiller a pus în centrul tragediei sale conflictul pornit din iubirea tînărului moștenitor al lui Filip II pentru mama lui vitregă, o prințesă franceză, „un tablou de familie dintr-o casă domnitoare“. Curînd se produce însă încadrarea temei în lumea de gînduri și tendințe din aceeași vreme a poetului. *Don Carlos* devine o tragedie politică. Deopotrivă cu *Intrigă și iubire,* noua lucrare dramatică dezvăluie aspectele sumbre ale absolutismului. Dar pe cînd în tragedia Luisei Millerin crimele absolutismului sînt arătate la lucru împotriva unei familii burgheze, în *Don Carlos* ni se dezvăluie cruzimea absolutismului într-o mare afacere de stat. Dezvoltînd impulsuri primite din lectura dramelor lui Shakespeare, Schiller își propusese de mai multă vreme să doteze scena germană cu tragedii istorice. *Fiesco* fusese, în această privință, un început. *Don Carlos* continuă aceeași direcție. Iubirea prințului pentru regina tînără, a doua soție a tatălui său, îi oferă acestuia posibilitatea să acuze, apoi să sacrifice pe acel care dorea să octroieze libertăți poporului Țărilor-de-Jos, unde absolutismul spaniol își exercita strașnica lui opresiune prin regimul ducelui de Alba. Interesant este că, în vreme ce Schiller lucra, în retragerea de la Kaschwitz, la noua lui piesă, din care apucase să publice fragmente în *Thalia* din 1785 și 1786, Goethe se oprise asupra unei teme asemănătoare, pe cînd se afla în Italia, pregătind tragedia *Egmont,* terminată încă din 1787, dar ajunsă pe scenă, la Weimar, abia în 1791. Luptele pentru libertate ale Țărilor-de-Jos, în lungul șir de evenimente războinice și revoluționare ale secolului al XVI-lea, după ce stîrnise participarea pasionată a epocii, continuau să preocupe acum cercurile iluministe germane, cu un interes sporit de noua mișcare împotriva absolutismului și a principalului aliat al acestuia, catolicismul, cu teribilele lui mijloace de represiune, manevrate de inchiziție. Acest din urmă aspect joacă un rol important în tragedia lui Schiller. În Germania luaseră naștere, în acest timp, societăți filozofice : a francmasonilor, a iluminaților *(die Iluminaten),* în al căror program stătea, în primul rînd, lupta împotriva intoleranței religioase și a iezuiților, care cîștigaseră o influență atît de dău-

nătoare pe lîngă numeroase curți, pînă la expulzarea lor din multe țări ale Europei și pînă la desființarea ordinului lor. Lessing și Herder, Goethe, Wieland și Fichte au făcut parte din acele societăți. Nu s-a putut stabili dacă Schiller a avut legături cu ele. Sigur este numai că actorul Schröder, corespondentul lui Schiller și acela care a mijlocit reprezentarea lui *Don Carlos* la Hamburg, a fost membru de seamă într-una din societățile amintite, cărora le-au aparținut, cu roluri foarte importante, și cîțiva din oamenii cu care poetul va stabili legături la Weimar, un Bode, un Weisshaupt. Tot atît de sigur este că ideile cercurilor amintite apar și în felul, deplin justificat istoric, în care este reprezentat, în *Don Carlos,* rolul cercurilor religioase. Intrigile împotriva tînărului moștenitor al tronului Spaniei sînt conduse de ducele de Alba, de prințesa Eboli, curteana respinsă de tînărul prinț, și de Domingo, confesorul regelui. Cînd perfidele uneltiri izbutesc și Carlos se prăbușește, el este predat marelui inchizitor, figură de spaimă, în care se cristalizează oroarea epocii pentru rolul jucat de inchiziție în regimurile absolutismului. Marchizul de Posa, prietenul nefericitului și curatului tînăr Carlos, același care îi insuflase iubirea de libertate, încearcă să-l salveze, luînd asupra sa acuzațiile aduse prințului și plătind cu viața sublima lui uitare de sine. În marchizul de Posa a concentrat Schiller toate sentimentele, atît de puternice, pe care le-a consacrat totdeauna cultului prieteniei, iubirii dintre oameni luminați și buni, asociați în urmărirea acelorași idealuri înalte ale omului, căutării adevărului, luptei pentru dreptate și libertate, extinderii puterii de simpatie pînă la cuprinderea în aceeași îmbrățișare pasionată a întregii lumi. De-a pururi în căutarea omului, în a cărui prietenie să se întărească elanurile lui cele mai bune și să i se lumineze înțelesul și sensul vieții, Schiller îl descoperise acum în luminatul și generosul Körner, o natură de o înaltă distincție intelectuală și morală, al cărei model uman a avut o mare influență în crearea figurii marchizului de Posa, una din cele mai emoționante ale întregului teatru schillerian.

Don Carlos, opera căreia Schiller i-a acordat unul din cele mai lungi răstimpuri de elaborare dăruite de el unei lucrări literare, este deci un loc de întîlnire al tuturor ideilor și tendințelor filozofice și politice, ca și ale unora din sentimentele statornice ale poetului la sfîrșitul primei faze a activității sale. Dacă alăturăm însă pe *Don Carlos* de *Hoții*, cea dintîi creație a lui Schiller, putem constata și drumul parcurs de poet în timpul celor șapte ani care îl despărțeau de începuturile lui. Karl Moor, eroul *Hoților,* este un rebel pornit să răstoarne, prin violență, o orînduire nedreaptă, nefirească, încărcată de multe crime. *Hoții* sînt o dramă revoluționară. Pe aceeași direcție a gîndirii se situează, pînă la un punct, și *Fiesco,* o dramă inspirată de patos republican. În *Hoții* s-au asociat un grup de oameni proveniți din diferite straturi sociale, mînați, dealtfel, de o conștiință tulbure, neluminată de o ideologie revoluționară organizată și, din această pricină, menită dezagregării morale și eșecului. Masele populare intră cu o parte destul de însemnată și în țesătura de evenimente din *Fiesco*. Ele dispar în *Don Carlos,* care nu ne mai înfățișează decît o complicată și tenebroasă intrigă de curte. Patosul revoluționar și republican al lui Schiller pare a fi intrat acum într-o fază a demisiunii. Doi ani înainte de izbucnirea Revoluției franceze și într-un moment în care înțelesese, poate, înapoierea și slăbiciunea burgheziei germane, poetul pare a-și anina speranțele aspirației sale către libertate de figura unui suveran tolerant și luminat, cum ar fi putut deveni Carlos, infantele Spaniei, dacă absolutismul și execrații lui aliați n-ar fi fost mai puternici.

În cadrul acestei ideologii politice, comună tuturor burgheziilor vremii, nepregătite încă pentru acțiunea revoluționară, Schiller a scris o dramă puternică, una din cele mai admirate ale întregului său repertoriu. Deși piesa, prin mulțimea episoadelor, pare cam lungă și nu totdeauna clară, intensitatea interesului în public nu slăbește niciodată. Acest interes atît de viu se datorește dramatismului situațiilor și caracterelor zugrăvite cu pătrundere genială. Rămîn neșterse în amintire figura lui Filip II, tiranul închis în singurătatea puterii lui

mohorîte, aceea a lui Carlos, tînărul nelimpezit, dar purtat de un avînt nobil, amintind pe Hamlet, a lui Posa, un alt Horațio, deosebit însă de amicul prințului Danemarcei prin iscusință, activitate și putere de sacrificiu, în fine figurile de femei, cele dintîi mai bine și mai adevărat conturate ale teatrului schillerian : Elisabeta de Valois, soția lui Filip, curată în pornirea ei iubitoare, în tandrețea ei atît de feminină, prințesa Eboli, senzuală și orgolioasă. Succesul mereu repetat al lui *Don Carlos* se datorește și înălțimii ideilor ca și debitului lor patetic, care, în timpul celor aproape două sute de ani de cînd piesa se reprezintă, umple cu siguranță sălile de spectacol cu tumultul aplauzelor furtunoase ale celor dornici de libertate, atunci cînd eroii proclamă principiile lor atît de umane, sau atunci cînd Posa cere regelui libertate pentru popoarele lui oprimate. Comparate cu debuturile lor, limba și stilul lui Schiller au făcut mari progrese în direcția simplității și a nobleții în dicțiune. A dispărut încărcătura preromantică, obscuritatea aluzivă, excesul metaforismului. Schiller întrebuințează acum, pentru întîia oară, versul iambic de cinci picioare, folosit de Shakespeare în dramele sale și adus de Lessing, odată cu *Nathan der Weise,* pe scena germană. În formele lui cristaline este captat un conținut pasional, tumultuos, disciplinat în expresie prin constrîngerile acelor forme. Modalitatea clasică a artei dobîndește astfel o nouă contribuție. *Sturm und Drang,* ca formulă de artă, apune odată cu *Don Carlos.*

Piesa a fost publicată de Göschen în 1787, jucată pentru întîia oară la Hamburg, la 29 august în același an, și reluată apoi pe alte numeroase scene germane.

ALȚI ANI AI CĂUTĂRII

Schiller se hotărăște să-și găsească un drum de viață la Weimar, atras aici de renumele pe care acest oraș și-l cucerise prin prezența în mijlocul lui a lui Goethe, Herder, Wieland, cum și de faptul că suveranul locului, ducele Karl-August, îl distinsese, cum am văzut, cu titlul onorific de consilier al curții sale. Poate că aci, la

Weimar, va afla Schiller locul unei așezări statornice și mijloacele de existență pe care nu le găsise pînă acum. De cînd părăsise Stuttgartul, poetul dusese o viață rătăcitoare și nu se putuse întreține decît prin binefacerea prietenilor întîlniți, în azilul oferit de ei, cu sprijinul lor material. Rarele cîștiguri, pe care i le adusese munca sa de poet, n-ar fi putut singure să-i asigure existența dacă nu s-ar fi găsit mereu un cerc înțelegător de bărbați și femei, capabili să priceapă cine era omul obligat să primească ajutorul lor. Nevoia unei existențe independente era însă foarte puternică în sufletul mîndru al lui Schiller. Poate că o astfel de existență va deveni posibilă la Weimar. Cu ani în urmă, ducesa regentă, Anna-Amalia, adusese aici pe Wieland, ca preceptor al fiului ei, suit acum, de curînd, pe tronul marelui ducat de Sachsen-Weimar. Wieland rămăsese aici, de unde își data scrierile și unde apărea revista lui cu mare răsunet în toată lumea germană, *Der teutsche Mercur*. Karl-August chemase aici pe tînărul renan Goethe, din care făcuse prietenul, consilierul și ministrul său. Acesta mijlocise apoi chemarea pastorului Herder în postul de superintendent, o funcțiune înaltă în ierarhia bisericească. Cele trei mari spirite ale Germaniei din aceeași epocă se găseau deci întrunite la Weimar, devenit un punct de atracție pentru alți mulți scriitori și intelectuali, chemați de renumele acestui centru, „Atena Germaniei".

Schiller ajunge la Weimar la 21 iulie 1787. Găsește aici o așezare de șase mii de locuitori, nici sat, nici oraș, foarte neîngrijită, capitala unui stat de o sută de mii de locuitori. Cu toată micimea și lipsa lui de însemnătate politică, ducatul de Sachsen-Weimar întreținea o armată și un aparat administrativ destul de complicat, iar în capitală, la Weimar, marele duce era înconjurat de o curte dominată de regulile celei mai stricte etichete, cu un mareșal al curții și curteni, puși în panică de apariția lui Goethe și, odată cu el, a unei vieți mai bogate în fantezie, care părea a nu-i displace tînărului suveran.

La sosirea lui Schiller, Karl-August nu se găsea la Weimar, iar Goethe era încă în Italia, în călătoria cu atîta însemnătate pentru creația lui viitoare. Poetul în-

tîlnește însă îndată pe Charlotte von Kalb, venită aici, dar nehotărîtă să rămînă, care își aștepta bărbatul. Revederea este entuziastă, dar Schiller observă la vechea prietenă semne de boală. Poetul îi arată portretul domnișoarei von Arnim, pe care Charlotte o găsește frumoasă și atrăgătoare. Legătura cu Charlotte va rămîne și de aci înainte în limitele pe care aceasta le fixase la Mannheim, cu toate dovezile atracției reciproce, dar și cu toate manifestările cochetăriei pe care unii puteau să le interpreteze dincolo de semnificația lor.

Încă din primele zile, Schiller se duce să-l viziteze pe Wieland, pe care îl găsește înconjurat de nenumărați copii în vîrstă mică și de o soție atît de puțin frumoasă, încît vizitatorul se miră. Wieland îl primește pe tînărul său emul cu cordialitate, ca un vechi prieten și, în aceeași săptămînă, obține ca Schiller să fie invitat de ducesa-mamă Amalia, împreună cu doamna von Kalb, la reședința ducală de la Tiefurt. Schiller face o bună impresie ducesei-mame, nu însă și aceasta poetului, care constată fizionomia ei puțin simpatică, spiritul ei „din cale-afară de mărginit". Schiller posedă titlul de consilier de curte : urmează deci să se prezinte în audiență marelui duce, îndată ce acesta se va întoarce în capitală, și să depună cărți de vizită persoanelor din aristocrația orașului. Dar dacă una din acestea ar avea ideea să-l primească ? Perspectiva situațiilor neplăcute îl neliniștește pe Schiller. Cînd Karl-August se înapoiază la Weimar și poetul cere audiență, dar adaugă îndată că n-are de făcut nici o comunicare, ducele răspunde că va fixa audiența mai tîrziu, dar lasă această promisiune să cadă în uitare.

Întrevederea cu Herder a decurs mult mai rece. Acesta nu prea știa bine cine este tînărul scriitor venit la Weimar. Schiller se duce să asculte una din predicile lui Herder și este cucerit îndată de tonul lui simplu și firesc, străin de orice intenție retorică, de ideile lui atît de raționale, încît expunerea lor ar fi fost potrivită nu numai într-o biserică protestantă, dar și într-o moschee. Herder cere scrierile lui Schiller pentru a le citi și impresia este foarte favorabilă. În timpul unei mese la ducesă, unde părțile publicate din *Don Carlos* sînt co-

mentate cu mari rezerve, Herder devine apărătorul lor și explică răceala lui față de poet prin faptul că îl judecase numai din auzite. Fiindcă Goethe lipsea din Weimar, Schiller se mulțumește să se apropie de cercul de prieteni ai marelui scriitor atît de admirat de el. Se duce deci să-l viziteze pe maiorul von Knebel, pe care îl găsește în grădina lui Goethe, și înregistrează îndată ceva din felul de a fi și de a gîndi al omului atît de influent în lumea apropiaților lui : disprețul pentru orice speculație, „atașamentul" de natură, „resemnarea" la funcțiunea celor cinci simțuri, adică acel fel al unei gîndiri concrete, caracteristic atît pentru Goethe cît și pentru toți prietenii lui. Schiller judecă critic aceste atitudini ale inteligenței, vorbind despre „simplitatea copilărească a rațiunii (care) îl caracterizează pe Goethe și întreaga lui sectă. Toți acești oameni preferă să culeagă buruieni sau să facă mineralogie decît să se piardă în demonstrații zadarnice. Poziția aceasta poate fi sănătoasă și bună, dar poate conduce și la exagerări..."

O scurtă călătorie la Jena, în apropiere de Weimar, în tovărășia Charlottei von Kalb, îl pune pe Schiller în contact cu viața acestui oraș, ale cărui străzi erau la toate orele pline de cei vreo șapte, opt sute de studenți ai Universității, cu aerele lor invincibile, amatori de dueluri, născocind în fiecare zi un nou incident zgomotos. Schiller cunoaște și pe profesorii și intelectualii orașului, pe Reinhold, unul din primii comentatori kantieni, care îl face să parcurgă pentru întîia oară texte de-ale lui Kant, unele din articolele filozofului tipărite în *Berliner Monatsschrift,* pe Hufeland, redactorul unei reviste de recenzii : *Jenaer Allgemeine Literaturzeitung,* al cărei colaborator va deveni în curînd, pe profesorul teolog Griessbach. Acesta din urmă îi vorbește poetului, pentru întîia oară, de posibilitatea obținerii unei catedre universitare și îi laudă atmosfera de libertăți intelectuale din Jena. Universitatea orașului slujea interesele de cultură ale mai multora din micile state germane înconjurătoare și influența suveranilor care le guvernau și acordau subvențiile lor slăbea pe a fiecăruia în parte, astfel încît, prin această întretăiere a cercurilor de influență, învățămîntul universitar la Jena dobîndea o

relativă autonomie. Situația i se pare atrăgătoare lui Schiller și gîndul așezării lui la Jena, ca profesor, prinde rădăcini în mintea lui.

Înapoiat la Weimar, poetul extinde sfera legăturilor lui de societate. Iese de mai multe ori în lume. Acceptă invitații la masă. Uneori i se întîmplă să întîrzie și să bea dincolo de măsura cuvenită, încît, scriindu-i lui Körner, scuză scurtimea scrisorii prin durerea de cap simțită după un exces bachic în noaptea anterioară. Mai puțin dispus este să se prezinte la curte, pentru a presta obligații de curtean pe lîngă ducesa în funcțiune. „Nu sînt deloc făcut pentru această lume, îi scrie Schiller lui Huber, întrucît, ca burghez modest, n-aș putea juca în mijlocul nobilimii decît un rol precar, care ar răni mîndria mea." Lista persoanelor frecventate de Schiller la Weimar este destul de lungă, dar printre atîtea nume, a căror amintire a amurgit de mult, trebuie să reținem cel puțin pe al doamnei von Stein, femeia cu atîta influență asupra lui Goethe. Legătura cu Wieland se dezvoltă destul de fericit, deși după o recenzie pe care i-o consacră în *Der teutsche Mercur,* cu observații valabile asupra abundenței excesive, notate în invenția și limba tînărului poet, acesta răspunde, în același organ, cu explicații asupra pozițiilor sale și pune capăt episodului, care nu aduce nici o vătămare bunelor raporturi dintre cei doi scriitori. „Am devenit un copil al casei Wieland, scrie Schiller. Dacă sosesc la el pe cînd scrie, îmi dă o carte să citesc. Pot dispune de biblioteca lui. Îl văd zilnic, trăiesc în preajma lui și aflu totul de la el. O respectă pe Charlotte și a făgăduit că va veni adeseori s-o vadă ; ne făgăduim ore frumoase împreună. Cînd iubește, Wieland devine tînăr." Nu și-ar găsi oare fericirea visată dacă s-ar căsători cu una din fetele lui Wieland, pe care, dealtfel, n-o cunoaște încă ? Poetul se plînge de singurătate ; i se pare că este condamnat la solitudine eternă. Femeile vorbesc vanității sau senzualității lui, nici una n-a putut însă să-l înlănțuie pînă acum, dar deși „nici una nu l-a putut aprinde, toate îl neliniștesc". Ce-ar fi dacă ar arunca ancora sufletului său tulburat în casa lui Wieland ? Körner, consultat, răspunde cu sfatul renunțării la proiect, care putea să

nu fie decît un capriciu al fanteziei cam necontrolate a amicului.

Într-o zi din decembrie 1787, Schiller face o excursie în împrejurimile Weimarului, însoțit de Wilhelm von Wolzogen. La Hochheim vizitează o familie de mici nobili, zece persoane, printre care cinci domnișoare frumoase, trăind cu toții viața patriarhilor și a timpurilor cavalerești, cu singurele resurse ale multelor ateliere domestice, unde de dimineața pînă seara întreaga familie, împreună cu slujitorii ei, lucrează cu hărnicie, asigurînd abundența, curățenia și ordinea întregii case. Este ceva ca visul de fericire al unui om rătăcitor, sărac, problematic. La două ceasuri depărtare trăiește un unchi al Charlottei, cu pretențiile unei vieți de castel. Domnul von Stein este un bărbat impunător, cu mari maniere nobiliare, dar pare un libertin. Soția lui franțuzită, vaporoasă și intrigantă, „urîtă ca falsitatea", stăpînită parcă de dracu, trezește antipatia violentă a vizitatorului atunci cînd interzice fiicei ei, o domnișoară foarte drăguță, să însoțească pe călători.

Grupul de excursioniști ajunge, în fine, la Rudolfstadt, urmînd firul unei văi. Se vede de departe, pe dealul lui, castelul alb al familiei Lengefeld. Doamna von Lengefeld trăiește aici cu cele două fete ale ei, cea mai mare măritată cu un domn von Beulwitz, cealaltă încă nemăritată. Sînt niște rude ale lui Wilhelm. Cei doi călători apar călări ascunzîndu-și capetele în mantalele lor, pentru a spori curiozitatea doamnelor care îi vedeau apropiindu-se. Mare bucurie a recunoașterii! Wilhelm cere permisiunea să prezinte pe prietenul lui. Atmosfera care se stabilește din primul moment este excelentă. Cele două fete Lengefeld nu sînt frumoase, dar sînt simpatice, par foarte instruite, amîndouă sînt bune pianiste. Schiller se simte atît de bine în societatea familiei Lengefeld, încît concepe planul de a trăi în preajma ei, undeva la țară. În luna mai 1788 i se găsește poetului o locuință la Volkstädt, unde acesta continuă întinsele lui lecturi filozofice, istorice, literare. Pe masa lui de lucru stau mereu deschise manuscrisele destinate *Thaliei,* recenzii pentru *Jenaer Allgemeine Literaturzeitung* și pentru *Der teutsche Mercur,* manuscrisul

mai întins despre *Istoria Țărilor-de-Jos.* Întoarcerea la poezie dăduse, încă din primele luni petrecute la Weimar, poemul *Zeii Greciei (Die Götter Griechenlands),* scris după îndemnul lui Wieland.

Între Volkstädt și Rudolfstadt curieri trimiși anume duc scrisorile lui Schiller, care primește nu numai pe ale lui Lotte von Lengefeld, dar și pe ale Karolinei, sora măritată. Corespondența dintre Schiller și Lotte se desfășoară în tonul unei prietenii amoroase, ca între doi tineri care aveau să aștepte ceva unul de la altul, dar fără să se declare, fără să pronunțe cuvintele hotărîtoare. Tinerii își spun dorința de a se regăsi în singurătate. Își dau întîlniri la țărmul unei ape. Ce bine i-ar părea poetului să știe că Lotte se gîndește la el! Îi trimite flori. Îi privește ferestrele și caută să ghicească o prezență vie în dosul lor. Lotte îi trimite poetului o traducere din Ossian. Sînt acolo accente care îi poartă întipărirea sufletului și ar fi scăpat, desigur, unui alt cititor. A trecut primăvara, au trecut vara și toamna. Lotte se pregătește să plece la Weimar, unde o va urma poetul. Dar, deocamdată, rămîne singur între dealurile de la Rudolfstadt. Fie ca nimic din prietenia lor să nu se clintească! Cei doi tineri n-au de ce să regrete lunile petrecute împreună: le-au împodobit existența și i-au îmbogățit cu simțiri fericite. Schiller nu încearcă nici o bucurie, la care să n-o asocieze în gînd și pe Lotte. Aceasta îl roagă pe prietenul ei să nu se ostenească, să nu devină prea singuratic, căci altfel ar putea să-l găsească schimbat în vara următoare. Cine parcurge corespondența dintre Schiller și Lotte von Lengefeld nu găsește în ea cuvinte care n-au mai fost spuse niciodată, accente eterne, semne ale unei mari iubiri, ceva care să depășească nivelul declarațiilor de atîtea ori repetate între logodnici. Lotte nu este chiar o iubită pentru poet, dar poate deveni o tovarășă de viață. Körner, la Dresda, primește regulat în această vreme mărturia gîndurilor mai adînci ale prietenului, ale proiectelor lui literare și ale desăvîrșirii lor treptate, ale luptelor legate de căutarea de sine, ale aspirațiilor lui mature către simplitate, ale simțirii omului apăsat de singurătate, de lipsuri. O, de ce au trebuit să se despartă! Într-o zi, la

începutul anului 1788, poetul își mărturisește, împreună cu ceea ce numește „ipohondria“ lui, dorința de a se instala, în fine, într-o existență burgheză și casnică : „Este singurul lucru pe care îl mai sper“.

Alt timbru înregistrăm în corespondența lui Schiller cu Karoline von Beulwitz. Aceasta pare o fire mai pasionată și este în toate privințele mai personală. Îl urmărește pe noul prieten, despre care înțelege ce poate deveni pentru sora ei, cu un ochi atent. Îl observă din zi în zi mai liniștit, mai clar ; aparența lui cîștigă grație. Prietenia lui Schiller are o mare însemnătate pentru Karoline. I s-a deschis o perspectivă asupra unui suflet mare. Viața ei s-a schimbat. Într-o zi poetul a găsit-o altfel decît de obicei ; se întîmplă să aibă ceasuri tulburi. Lotte a avut unele impaciențe ; a pronunțat cuvinte necugetate. Fie ca peste ei să nu mai treacă nori negri și poetul să poată deosebi statornicul de ce este trecător în firea ei. Nimeni n-a făcut să vibreze mai adînc coardele inimii Karolinei. A trebuit uneori să plîngă. Situația lui Schiller între cele două surori este destul de grea. În zbuciumul ei, Karoline va trebui să se învingă pentru a lăsa liberă calea bunei, liniștitei Lotte.

S-a înapoiat, în fine, Goethe din Italia. Schiller îl vede pentru întîia oară, la Rudolfstadt, întovărășit de Herder, de doamna von Stein. Are, în adevăr, o figură frumoasă și atrăgătoare. Dar societatea este prea numeroasă, pentru ca să se poată aborda altceva decît teme generale. Impresia lui Schiller este însă a unei inaccesibilități, a lipsei unui teren comun. Goethe este mai vîrstnic și a trecut prin experiențele, prin etapele dezvoltării pe care Schiller și le dorește și le speră pentru el. Dar chiar întreaga ființă a lui Goethe i se pare emulului său altfel organizată, astfel încît lumea unuia nu este și a celuilalt și modul lor de a și-o reprezenta pare deosebit. Desigur, deocamdată, au scînteiat simple impresii și numai timpul va alege din ele pe cele definitive. Cînd după mai multe luni îl regăsește la Weimar, Schiller constată în sentimentele lui față de Goethe o evoluție paradoxală. O ambivalență, un amestec de iubire și ură, pe care i-l mărturisește lui Körner : „A tre-

zit în mine un amestec ciudat de iubire și ură, o simție întrucîtva asemănătoare cu aceea pe care Brutus și Cassius trebuie s-o fi avut pentru Cezar. Aș putea să-i ucid spiritul, dar apoi să-l iubesc din toată inima.“ Judecățile lui Goethe dobîndesc mare însemnătate asupra lui Schiller. Are dreptate Goethe cînd a găsit că poemul *Zeii Greciei* este prea lung. Ar dori să-i înfățișeze numai opere perfecte. Nu îndrăznește să-i ceară să-și spună părerea despre ceea ce îi prezintă, dar o așteaptă cu un fel de neliniște și, pentru moment, i se pare că remarcă la marele său emul o parțialitate îndreptată mai degrabă împotriva lui decît pentru el. Uneori firea lui Goethe i se pare enigmatică. Descifrarea acestei enigme apare printre gîndurile notate de Schiller în corespondența cu Karoline von Beulwitz. Dacă ar fi singur cu el într-o insulă sau într-o corabie pe mare, i-ar plăcea lui Schiller să descurce ghemul încîlcit al acestui caracter. Körner primește mărturisirea după care prietenul nu îndrăznește să se măsoare cu geniul lui Goethe, cu bogăția cunoștințelor lui, cu simțurile lui atît de agere, cu știința și sentimentul lui artistic, atît de limpezit și rafinat. Alături de superioritățile incontestabile ale lui Goethe, Schiller încearcă să-și lămurească drumul lui, care este poate acel al dramei. Körner intervine pentru a răcori rana care pare să se fi deschis în inima lui Schiller. „Nu pot subscrie comparația pe care o faci între tine și Goethe. După părerea mea exagerezi în modestie. Mă îndoiesc că Goethe are mai mult geniu decît tine. Are poate mai multă îndemînare în unele genuri, dar acest avantaj îl poți cîștiga și tu.“ Schiller răspunde cu un suspin. Cîtă deosebire între libera mișcare în fericire a lui Goethe și asprimea soartei lui de luptă : „Ce ușor i-a fost purtat geniul de destin și ce greu a trebuit să lupt eu pînă în clipa de față“. Spectrul nevoii a rămas mereu prezent în zarea lui Schiller. S-a simțit un moment fericit lîngă Körner. Dar situația lui îl făcea să simtă ceva ca o degradare a spiritului său și a trebuit atunci să se îndepărteze pentru a pune la adăpost prietenia lui cu Körner. A rămas însă omul zbuciumat de altădată. Va găsi oare o tovarășă de viață, prin care existența lui să poată deveni

mai ușoară, chinul singurătății lui să se aline ? Proiectul chemării lui, ca profesor, la Jena pare că se va realiza. Acolo, într-un rost recunoscut de oameni, se va simți ca partea unui întreg, ca cetățean și nu un om rătăcitor. Poate că abia atunci va putea coborî asupra lui liniștea către care aspiră și se va putea consacra în întregime artei lui. „Vreau să fiu artist, scrie Schiller, sau să nu mai trăiesc."

IDEALUL GREC

Dezvoltarea studiilor clasice constituie un capitol bogat în istoria culturii moderne a Germaniei. Întocmai ca toate popoarele din apusul și din centrul Europei care au luat parte la mișcarea Renașterii, germanii au primit și ei întipărirea destul de adîncă a poeziei și filozofiei grecești și latine. Dar curentul de apropiere de limbile și de izvoarele de cultură ale celor vechi s-a intensificat, pentru germani, în momentul în care Reforma lui Luther, propunîndu-și să aducă în limbile naționale textele *Scripturilor,* accesibile pînă atunci numai în traducerea latină a *Vulgatei,* dă un mare impuls studiilor grecești și ebraice, adică a limbilor în care fuseseră redactate textele orginale ale *Scripturilor.* Așa apar în Germania reformată marii ebraiști și eleniști care au asigurat o faimă universală disciplinelor cultivate de ei pe lîngă diferitele universități germane.

Reforma lui Luther a fost o mișcare a burgheziei germane, dornică să se elibereze de greaua fiscalitate impusă ei de Roma, o mișcare susținută de principii teritoriali, doritori să-și cîștige la rîndul lor libertatea față de apăsarea imperială. Această alianță cu principii feudali i-a fost fatală burgheziei germane, care, luptînd împotriva tendințelor de unificare a teritoriului național, lupta, de fapt, împotriva intereselor ei. Așa se explică eșecul burgheziei germane în întreaga epocă în care burghezia engleză și franceză urmau să înregistreze succese atît de răsunătoare. În timp ce acestea din urmă cîștigau pentru ele libertăți din ce în ce mai întinse, sau, cel puțin, creșteau în prosperitate și influență politică, burghezia germană continua să-și ducă

drumul de viață pe lîngă curțile princiare, într-un orizont îngust, pe care Marx îl va caracteriza mai tîrziu drept „mizeria germană".

În planul culturii, micile curți ale suveranilor absolutiști ai Germaniei, orientate de absolutismul francez, întrețineau acel gust artificial, grațios dar dulceag, a cărui expresie este stilul rococo în toate ramurile artei. Cultura se definește din ce în ce mai mult ca îndepărtare de natură, și față de această situație reacționează în Franța, încă de pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, un om de geniu, Jean-Jacques Rousseau, arătînd superioritatea morală a stării de natură a omului față de starea de cultură, prin care el înțelegea, de fapt, cultura veacului său, și cerînd restituirea drepturilor naturii în toate formele de viață ale societății contemporane. În ce privește arta, natura fusese îndrumătoarea ei în marea producție plastică a Greciei clasice. Opunîndu-se artificialității artistice a vremii, un învățat german pregătit în disciplinile clasice, atît de dezvoltate în patria sa, studiază istoria artei grecești și îi recomandă exemplul. Este vorba de Johann Joachim Winckelmann, creatorul arheologiei clasice în Germania, omul care va avea mai multă influență asupra orientării clasiciste pe care o va lua cultura țării sale în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Nu poate fi vorba aici de a reface istoria neoclasicismului german, o mișcare analogă cu aceea a Renașterii italiene și franceze în veacul al XV-lea și al XVI-lea, o a doua Renaștere, ale cărei spirite reprezentative vor fi Lessing, Herder, Goethe, Schiller, Hölderlin, Friedrich Schlegel la începutul carierii sale, Wilhelm von Humboldt și atîția alții. Schiller se lasă dus de curentul vremii. Aspirația rousseauistă către natură, vizibilă încă din *Hoții,* întîlnise în drumul ei curentul entuziasmului pentru arta și cultura greacă. Baza clasică a culturii poetului era destul de îngustă, dar zelul lui de a o lărgi îl apropiase din nou de greci, și astfel, în societatea familiei Lengefeld, îl vedem recitind pe Homer și pe tragici.

Numai grecii, gîndește el în această vreme, pot da sufletului modern, chinuit de numeroasele lui contradicții,

îndepărtat de natură, ostenit și îmbătrînit, numai ei îi pot da seninătatea, armonia și sănătatea. Entuziasmul clasicist, în fond atît de romantic în expresia lui străbătută de mari nostalgii, produce poemul schillerian *Zeii Greciei*, pe care ne place să-l citim încă o dată : mitul antic înfășura adevărul cu vălul lui grațios, ne spune poetul. Acolo unde învățații noștri văd o sferă învăpăiată, lipsită de suflet, grecii își închipuiau pe Helios mînîndu-și carul cu maiestate senină ; oreadele locuiau înălțimile, cîte o driadă în fiecare copac și din urnele naiadelor curgea spuma de argint a izvoarelor. Frumusețea era sacră și zeii nu interziceau oamenilor plăcerea pe care și-o îngăduiau ei înșiși cînd le-o porunceau castele Camoene și Grațiile, slujitoarele Venerei. Iată templele strălucite, jocurile istmice și pe învingătorii lor, așezîndu-și cununile pe creștetele îmbălsămate. Purtate în care trase de pantere îmblînzite, înconjurate de fauni și satiri, menadele dezlănțuite deschideau sărbătoarea vinului. Moartea nu era, pentru fericiții copii ai Greciei, groaznicul schelet apărut muribundului de azi pe patul lui de suferință. Grecii și-o reprezentau ca pe un geniu frumos, purtînd facla întoarsă spre pămînt. Lumea de dincolo, cîmpiile elizeene erau locuri ale fericirii : Linus își cîntă din nou acolo cîntecele lui, Admet o regăsește pe Alcesta, Oreste pe Pilade. Unde a dispărut această lume fermecătoare ? A rămas numai umbra ei. Natura dezdumnezeită *(entgöttert)* nu pare a mai asculta decît de legea gravitației. Poetul o cheamă din nou printre noi, dar n-o mai regăsește decît în cîntecul poetic, căci „ceea ce este menit să trăiască de-a pururi în cîntec trebuie să dispară din viață".

Accentul final al poemei *Zeii Greciei* este caracteristic pentru estetica idealistă a lui Schiller din această vreme. Concepțiile estetice ale lui Schiller vor evolua însă în anii următori, ca și atitudinea lui generală de cultură. Dar pînă la etapa lui viitoare se vor produce evenimente de viață și lucrări literare intermediare, cu mare influență pentru sintezele în pregătire. În aceste sinteze experiența artei și culturii grecești vor intra cu o parte însemnată, după ce au jucat rolul lor salvator în epoca în care, prin multele lui încercări, umbra așternută

peste viața poetului părea a se întinde asupra întregii lumi din jur. „Schiller — scria Fr. Engels în 1845, recenzînd o carte germană într-o publicație din Londra — ar fi ajuns la desperare de n-ar fi găsit un refugiu în știința și mai ales în măreața istorie a Greciei antice și a Romei." [1] De-acolo i-au venit poetului ecourile unei omeniri tinere și frumoase, care puteau mîngîia zbuciumul sufletului său. Dar lumea lui nu putea avea altă menire decît să întrețină visul armoniei elenice ? Pentru a descoperi o altă menire trebuia să mai treacă un timp.

Dealtfel, Grecia antică, invocată ca un model uman vrednic a fi recomandat timpului său, reprezenta evoluția milenară a unui popor care trecuse prin mai multe orînduiri. Grecia concepută ca o unitate omogenă, așa cum apare în visurile lui Schiller și ale atîtora dintre contemporanii lui, este o imagine cu totul discutabilă, infirmată de simțul istoric mai nou. Discutabilă este și reprezentarea așa-zisei armonii grecești, prin prezența sclavului, a ilotului sau a barbarului disprețuit înlăuntrul sau în imediata vecinătate a acestei lumi. Era oare atît de armonioasă o lume în care contradicțiile dintre diferitele clase și categorii sociale existau într-un număr așa de mare ? Desigur că nu. „Armonia greacă" ne apare astăzi ca o simplă figură poetică sau ca un accent al acelei retorici neoclasice căreia Schiller însuși îi aduce adesea sacrificiile prescrise de cultul vremii. Este caracteristic, în fine, că, recurgînd la multe izvoare ale culturii antice, desfundate de harnica cercetare continuată fără întrerupere din secolele Renașterii, Schiller, împreună cu atîți dintre cugetătorii și poeții Germaniei, se adresează lumii homerice și a tragicilor greci, unde li se părea a găsi întruparea armoniei către care năzuia duhul sfîșiat al vremii, în timp ce, în aceeași epocă, reprezentanții burgheziei revoluționare franceze descopereau din nou splendorile civismului republican, multele fapte de demnitate umană sau de vitejie pe care vechii istorici ai Romei le narau în scrierile lor și oratorii revoluționari francezi le invocau la tribuna adunărilor revoluționare sau în libelele și meditațiile filozofice ale

[1] K. Marx-Fr. Engels, *op. cit.*, p. 271.

vremii. Distanța dintre armonia legendară a Greciei homerice și luptele istorice ale civismului roman, către care se deschid, în aceeași vreme, slaba burghezie germană și burghezia luptătoare a Franței, măsoară orientarea lor atît de felurită în epoca în care se punea la cale destinul popoarelor Europei și Americii în secolul următor.

AȘEZAREA LA JENA

Prin mijlocirea profesorilor deveniți prietenii lui și ai lui Goethe, Schiller este numit profesor de istorie universală la Universitatea din Jena. Se așază deci în acest oraș, și primele impresii sînt ale odihnei după o lungă rătăcire. Își găsește o locuință prietenoasă, care îi făgăduiește o existență plăcută. Prietenul Körner este informat că noul profesor dispune acum de trei camere înalte cu tapete de culoare deschisă, cu multe ferestre. A găsit în locuința lui două sofale, o masă de jocuri, trei comode, o duzină și jumătate de scaune cu pluș roșu și și-a comandat o masă de scris, mobila cea mai importantă pentru el. Este îngrijit de două domnișoare bătrîne, care îi servesc și masa. N-are onorariu de la catedră, în afară de micile taxe plătite de studenții înscriși la cursul lui, dar nădăjduiește să se întrețină cu banii plătiți de editorul Mauke, căruia îi va preda treptat volumele unei culegeri de memorii istorice din veacul al XII-lea pînă în prezent.

Două săptămîni după sosirea la Jena, Schiller își deschide cursul, în ziua de 28 mai 1789. De la fereastra lui privește șirurile dese de studenți îndreptîndu-se către clădirea Universității. Aglomerația este atît de mare, încît este nevoie să se schimbe sala și studenții sînt văzuți alergînd pe stradă către noul auditoriu, într-o altă clădire. S-au adunat trei pînă la patru sute de ascultători, care încep să tropăie, după obiceiul universităților germane, cînd apare profesorul. Acesta își citește cu glas limpede și sigur lecția inaugurală : *Ce înseamnă și în ce scop studiem istoria universală?* „Aducătoare de bucurii și de cinste este pentru mine, domnilor însărcinarea să parcurg împreună cu dv. un domeniu care oferă atîtea învățăminte cugetătorului, atîtea splendide modele omului activ, atîtea concluzii importante filozofului și tuturor, fără deosebire, bogatele izvoare ale desfătării celei mai nobile : marele și întinsul domeniu al istoriei universale." Istoria a fost cultivată pînă acum de învățați care vedeau în ea o profesiune lucrativă *(die Brotgelehrten).* A sosit timpul ca ea să fie cercetată de „capetele filozofice", capabile să descopere în succesiunea evenimentelor linia unei direcții de dezvoltare. Acestea nu pot să nu observe că popoarele au ieșit din faza vechiului lor egoism și că sînt pe cale să se unească acum pentru a pune cuceririle lor în slujba progresului general. Tînărul profesor făgăduiește deci studenților săi un curs filozofic, inspirat din noua ideologie a progresului. „O nobilă aspirație, le spune profesorul, trebuie să se aprindă în noi pentru a spori cu mijloace proprii bogata moștenire a adevărului, a moralității și a libertății, primită de la generațiile anterioare și pe care trebuie s-o transmitem îmbogățită lumii de după noi, legînd astfel existența noastră trecătoare de lanțul nepieritor care trece prin toate generațiile omenești. Oricît de deosebită va fi menirea ce vă așteaptă în societate, ceva îi puteți da cu toții ! Un drum către nemurire îi este deschis oricărui merit, către adevărata nemurire, acolo unde fapta trăiește și se avîntă mai departe, chiar atunci cînd numele autorului dispare." Lecția inaugurală este primită cu mare animație, toată lumea o comentează în Jena și, cînd se lasă seara, studenții se strîng în fața ferestrelor profesorului pentru a-i cînta o serenadă și pentru a striga de trei ori *vivat*. Schiller are totuși impresia că între catedră și auditoriu rămîne o barieră, deoarece profesorul n-are posibilitate să urmărească reacția fiecăruia dintre ascultătorii săi, așa cum o poate face într-o conversație particulară. Altfel, pare pentru întîia oară mulțumit în viața lui, căci, după cum le scrie surorilor Lengefeld, simte pentru prima dată că este înrădăcinat în lume, că aparține unui întreg.

Ciudat este felul în care se dezvoltă deocamdată relațiile lui cu cele două surori Lengefeld. Pare a le iubi pe amîndouă și este iubit de fiecare din ele. Scrisorile lui le cuprind în aceeași afecțiune și le sînt adresate deopotrivă. Răspunsurile primite vin însă de la fiecare

în parte, mai ales de la Lotte, care pare, dealtfel, mai pasionată. Karolina are îndatoririle căsniciei și trăiește sentimente dramatice, pe care va trebui să le învingă. S-a produs, în fine, mărturia gîndurilor lui de însoțire cu Lotte, care le acceptă. „Ziua de azi este cea dintîi în care mă simt cu totul fericit", scrie poetul la 3 august 1789, seara. Karolina este consolată în scrisori adresate numai ei. Cînd se întîlnesc o dată la Jena, o strînge la piept și își ascunde fața în mîinile ei. „Ce situații complicate a creat soarta", plînge Karolina, mărturisindu-se unei prietene. Lui Schiller îi scrie : „Dacă vrei să afli cît te iubesc, trebuie să-mi dai un alt grai și o viață nemuritoare". Lumea începe să vorbească despre tot ce părea ciudat în raporturile lui Schiller cu familia Lengefeld.

A sosit la Jena un om deosebit, tînărul Wilhelm von Humboldt, filologul și filozoful, înrudit cu familia Lengefeld. Întîlnirea cu Schiller îi face mare impresie lui Humboldt, care îi scrie lui Lotte, schițînd unul din cele mai expresive portrete ale poetului : „Am stat numai puține zile cu admirabilul tău Schiller, dar ele mi-au fost suficiente pentru a înțelege ce poate găsi o femeie în el. Simțirea lui fină și adîncă, puritatea și grația sufletului, viața interioară tinerească și ideală a fanteziei lui, a cărei înflorire gingașă și sensibilă a rămas neatinsă în ciuda furtunilor trăite de el, înțelegerea lui pentru toate felurile frumosului și darul lui de a le reproduce și de a le lega în chipurile cele mai variate — pe toate acestea unde le-ai mai putea găsi tu, scumpa mea Lotte, la care alt bărbat ?"

Către sfîrșitul anului 1789, Schiller se adresează doamnei von Lengefeld, pentru a o cere pe Lotte în căsătorie. Desigur, situația lui nu este consolidată, dar puterea lui de muncă este întreagă. Viitorul va asigura tinerei perechi o viață modestă, dar fericită. Bătrîna doamnă Lengefeld acceptă cererea lui Schiller, a cărui distincție personală, a cărui bunătate îi erau cunoscute. Friedrich împărtășește părinților vestea apropiatei căsătorii ; o comunică și lui Körner, prietenul, care nutrește planul

mutării lui la Jena. O, ce fericire pentru el dacă ar putea trăi în viitor alături de femeia aleasă de el și de prietenul iubit, acela care rămîne mereu confidentul gîndurilor lui mai înalte și mai grave. La 22 februarie 1790 se produce căsătoria lui Schiller cu Lotte în mica biserică de țară de la Weningenjena. Nu asista decît Karolina și mama ei. Era o seară primăvăratică, cu nori aprinși pe cerul albastru. Restul serii, mica societate, găzduită de o prietenă a familiei, și-o petrece luînd ceaiul împreună, vorbind liniștiți de una și de alta. „Așa a trecut ziua care trebuia să fie urmată de atîtea bucurii și de atîtea dureri", își va reaminti Lotte mai tîrziu.

A SOSIT TIMPUL GRELEI ÎNCERCĂRI

Înapoiat cu Lotte la Jena, Schiller se simte fericit, deplin fericit. Expresia acestui sentiment de viață revine mereu în scrisorile poetului datate de la începutul anului 1790. Scriindu-i lui Körner, șase zile după celebrarea căsătoriei lui, Schiller îi mărturisește : „Mă simt fericit, duc o viață frumoasă", inima lui simte în juru-i „ o blîndă mulțumire", spiritul lui se bucură de toate condițiile care îi asigură „odihna", este „împăcat cu sine" și existența lui pare a fi intrat în sfera unei „egalități armonioase". Trăiește plin de încîntare în căminul lui, unde Lotte a venit însoțită de Karoline, căreia va trebui să i se găsească însă o altă locuință. Nu rîvnește să vadă multă lume. Evită, pe cît poate, societatea profesorilor din Jena, în mare parte a lor niște „pedanți", dominați de „invidia profesională". Este, dealtfel, mult ocupat. Face cursuri de istorie universală, despre dezvoltarea statelor Europei în evul mediu și în epoca modernă, despre cruciade. A început și un curs despre estetica tragediei, în care înfățișează idei originale într-o sistematizare proprie. Nimeni nu trebuie să aștepte de la el că va da compendii, manuale rezumative cu unice scopuri didactice. Dealtfel, nu speră că va putea deveni un profesor model. Providența pare a-l fi destinat pentru altceva. Pînă a se întoarce la creația poetică, prezentă mereu într-un plan mai adînc al preocupărilor sale, lucrează

cu sîrg la *Istoria războiului de treizeci de ani,* din care primele două părți apar, la editorul Göschen, în *Calendarul istoric pentru doamne*. Scrierea are un mare succes. Adaugă mereu la colecția de memorii, pentru care se angajase mai înainte ; pregătește contribuții noi pentru revista *Thalia*. Este absolut necesar să-și multiplice sarcinile și să se încarce cu muncă, pentru că cei două sute de taleri pe care îi încasează din taxele studenților, deveniți mai rari la cursurile lui, sînt cu totul insuficienți pentru nevoile casei. Uneori stă cîte paisprezece ore în șir la masa de lucru. Dar nu se plînge : Lotte îl face fericit, chiar cînd nu este lîngă el. Cînd Lotte este plecată la Rudolfstadt, să-și vadă mama, corespondența ei cu Friedrich se continuă ca între doi iubiți. „Ce face mica, draga mea soție ? Nu pot crede că a plecat și o caut în toate camerele." La Rudolfstadt, Lotte se gîndește la al ei *„bien-aimé"* și îi adresează, cîntînd-o, aria franceză *Quand le bien-aimé reviendra*. În fine, Lotte se întoarce. Tînăra pereche primește într-o zi vizita poetului danez Jens Baggesen, care notează în jurnalul lui, sub data de 5 august 1790, impresiile lui. Lotte este o femeie „frumoasă, blîndă, grațioasă, plină de amabilitate". Privirile vizitatorului îl urmăresc mai cu seamă pe Schiller. Acesta îi apare ca un bărbat înalt, maiestuos, palid ; părul blond, nepudrat, îi cade pe umeri ; privirea lui țîșnește tăioasă din ochii care au o curioasă imobilitate. S-a întîmplat că, tocmai în ziua aceea, Schiller nu se simțea bine, așa încît conversația a decurs destul de greu. Baggesen pare la curent cu împrejurările poetului. Poate că l-a informat prietenul comun Reinhold. Știe că Schiller se zbate în dificultăți materiale, că trebuie să muncească de dimineață pînă seara, sub presiunea editorilor, care cer respectarea contractelor. Baggesen nutrește cea mai înaltă admirație pentru Schiller, devenit un fel de idol al lui, și îl compară cu „un vulcan acoperit de zăpadă". Contemplînd expresia zeului său, în fizionomia căruia remarcă nu știu ce *„dédain"*, i se pare că poetul „nu pare a aparține acestei lumi", că este ceva „eterogen" în el.

În primele zile ale lunii ianuarie 1791, Schiller este la Erfurt, unde stabilise legături în momentul cînd i se

acordase titlul de consilier de curte al ducatului de Mainz, în al cărui teritoriu intra și vechiul oraș din Thuringia. Se afla în societatea coadjutorului la un concert, căruia trebuia să-i urmeze supeul cu mulți invitați străini. Se simte deodată atît de rău, încît trebuie transportat cu litiera acasă. După cîteva zile toate simptomele alarmante dispar și chiar tusea, foarte violentă la început, se calmează. Dar la 15 mai, pe cînd se afla din nou la Jena și Lotte nu era cu el, boala revine alarmantă. Are febră mare, dureri în partea dreaptă a pieptului ; după trei zile apare o hemoragie pulmonară. Se constată o congestie a plămînului drept, și, după terapeutica vremii, i se ia sînge și i se aplică vezicatorii. Se asociază curînd o stare rea a intestinelor și i se prescriu vomitive. Boala îi aduce lui Schiller multe dovezi de simpatie. S-au adunat toți prietenii și întreaga familie Lengefeld în jurul bolnavului. Se prezintă numeroși studenți pentru gărzile de noapte.

Abia către începutul lunii martie a anului viitor poetul se simte mai bine, dar concediul pentru tot restul anului se impune. Schiller folosește răgazurile lui pentru a studia *Critica judecății* a lui Kant, apărută atunci de curînd. Propriile idei estetice ale noului profesor se luminează și iau contururi mai precise în lectura celebrei scrieri a lui Kant. *Critica judecății* îi deschide lui Schiller drumul către întregul sistem kantian, încît de aci înainte îi va fi mai ușor să citească *Critica rațiunii pure :* „Kant nu va mai fi pentru mine un munte inaccesibil", îi scrie Schiller lui Körner. În această vreme îl vizitează pe poet I.G. Gruber, viitorul lui biograf, care ne va comunica impresiile acelei întîlniri memorabile : „Din clipa în care l-am văzut m-am simțit al său. Ce admirabil lucru să poți iubi pe omul pe care-l admiri. Era un om înalt, foarte slab. Corpul lui părea doborît de eforturile spiritului, obrajii erau palizi și căzuți, dar entuziasmul tăcut al sufletului scînteia din ochii vii și frumoși, iar fruntea înaltă anunța pe gînditorul adînc. M-a primit cu prietenie, firea lui trezea încrederea. Nici o reținere, nici o mîndrie sau vreun aer afectat în distincție ; era așa de deschis, avea atîta bună-credință în

toate manifestările lui, arăta o inimă atît de frumoasă, încît, înainte de a fi trecut un sfert de oră, mi se păru că ne cunoaştem de ani. Aveam în faţă autentica, adevărata măreţie omenească.“ Însemnările lui Gruber au fost aşternute pe hîrtie într-o epocă în care luase cunoştinţă despre ideile lui Schiller cu privire la naivitatea geniului. O naivitate genială i se părea lui Gruber a recunoaşte în firea lui Schiller.

Pe la începutul lui aprilie, poetul se simte aproape bine, deşi tuşeşte încă, simte opresiuni în piept şi, atunci cînd inspiră adînc, o durere îl săgetează în partea dreaptă. Altfel se simte mai senin şi, în tot cazul, resemnat. „Nu-mi va dispărea curajul, chiar dacă voi fi izbit de răul cel mai mare.“ Relativa ameliorare nu trebuia să dureze mult. Pe la începutul lunii mai, cînd se găsea la Rudolfstadt, poetul cade din nou bolnav. Se instalează teribile fenomene astmatice. Bolnavul lupta din greu pentru a putea respira ; îl zgîlţîie frisoane, extremităţile i se răcesc şi pulsul dispare. De data aceasta plămînul pare mai puţin bolnav, dar a apărut o infecţie peritonială. Schiller se crede pierdut. Cînd, la 24 mai, se simte din nou în stare să scrie, îl pune la curent cu boala lui pe Körner, la care nu încetase să se gîndească. Scrisoarea este deosebit de semnificativă pentru vigoarea sufletească a poetului, pentru puterea lui de a se regenera, pentru adîncimea sentimentelor consacrate de el fiinţelor iubite. Merită să cităm cîteva rînduri din această scrisoare : „Groaznica criză, îi scrie Schiller lui Körner, mi-a făcut sufleteşte mult bine. Am privit de mai multe ori moartea în faţă şi curajul meu a ieşit întărit. Într-o zi de marţi am crezut că nu voi mai putea învinge moartea ; trăiam în fiecare clipă teroarea de a fi doborît în sforţarea de a respira ; vocea mă părăsise şi nu mai puteam decît să scriu cu mîna tremurîndă ceea ce voiam să spun. Printre aceste însemnări erau şi cuvinte adresate ţie, pe care le voi păstra ca pe documentul acelor clipe tragice. Dar spiritul îmi rămăsese senin şi singura suferinţă morală a acelor momente era provocată numai de gîndul la buna mea Lotte, care n-ar fi putut rezista loviturii.“

La sfîrşitul lui mai, sau începutul lui iunie, se răspîndise în Germania şi mai departe vestea morţii lui Schiller. Prietenii din Danemarca, printre care Baggesen, vizitatorul lui Schiller la Jena, organizează la Hellebeck o ceremonie nocturnă, pentru proslăvirea marelui poet crezut dispărut. Baggesen începe să recite *Imnul bucuriei ;* i se asociază orchestra şi corul. Toată asistenţa plînge lacrimi de durere şi recunoştinţă. Apar băieţi şi fete, costumaţi ca păstori şi păstoriţe, care aduc coroane de flori. Sîntem în nord : vremea este întunecoasă şi rece ; deodată apare soarele şi din durerea asistenţei se alege ceva ca bucuria presimţirii unui viitor mai fericit al omenirii. Ceremonia de la Hellebeck durează trei zile şi pune în lumină fervoarea extraordinară pe care o putea provoca, în epocă, personalitatea autorului *Hoţilor,* al dramei *Intrigă şi iubire,* al lui *Don Carlos,* al atîtor poeme, al noilor scrieri istorice.

Baggesen îl informează pe profesorul Reinhold din Jena, acela care îi mijlocise vizita la Schiller, despre ceremonia din Danemarca. Din fericire, răspunde Reinhold, poetul scăpase din grava primejdie ; era însă foarte slăbit, nu putea depune nici cea mai uşoară sforţare intelectuală şi se pregătea, îndată ce călătoria va deveni posibilă, să plece la Karlsbad, pentru a se îngriji.

NOUA SINTEZĂ ESTETICĂ

Către mijlocul lunii iulie 1791, Schiller este la Karlsbad. Se simte atît de slăbit, încît nu poate urca nici dealul cel mai puţin înalt. Bea renumita apă minerală a locului. Nu face aproape nimic altceva decît să se ducă la izvoare, unde îşi umple paharul, pe care îl deşeartă apoi cu încetul : cîte optsprezece pahare pe zi, ceea ce, după cum îi scrie Göschen lui Wieland, alcătuieşte o doză cu totul neobişnuită pentru un tuberculos. Toţi prietenii nutresc bune speranţe, dar Schiller însuşi este plin de gînduri neliniştite. Dacă nu va mai putea lucra pentru editorii lui, şi dacă la Jena sau la Weimar nu-şi va putea asigura existenţa, va trebui să-şi încerce norocul în altă parte, poate la Mainz sau la Viena, la Berlin sau la Göttingen. Totuşi, către mijlocul lui au-

gust, Reinhold îi scrie lui Baggesen că Schiller lucrează din nou la *Istoria războiului de treizeci de ani*. Puțin după aceea, îl vizitează un tînăr care se pregătea să devină una din căpeteniile școlii romantice, Novalis. Acesta își comunică impresiile lui Reinhold, cunoscut la Jena : Schiller este unul din sufletele pe care natura l-a întocmit *con amore ;* în expresia lui se împreună frumusețea cu adevărul ; îndată ce l-a cunoscut a devenit prietenul lui, întruparea idealului visat în anii adolescenței... Astfel de reacții fervente erau, după cum am văzut, destul de obișnuite în cercul tineretului pus în fața renumitului poet.

Pînă a se așeza la o nouă lucrare mai întinsă, Schiller întreprinde unele lucrări de traducere, fragmente din Vergiliu, *Agamemnon* de Eschil, cu care dorește să completeze un volum consacrat tragicilor greci. În aceste împrejurări îi sosește o scrisoare din Danemarca, prin care conducătorii Danemarcei oferă poetului bolnav o pensie anuală de 1 000 de taleri pe timp de trei ani, cu singura obligație pentru acesta de a-și îngriji sănătatea. La sfîrșitul celor trei ani, Schiller va putea găsi la Copenhaga un post în serviciul statului danez. Propunerea nu este însă o condiție. Generoșii donatori sînt mînați de singura dorință de a „păstra omenirii pe unul din învățătorii ei". Oferta este acceptată : „Curat și nobil, precum dați, cred că pot primi și eu", răspunde poetul cu mîndrie. Darul oferit este depus pe altarul omenirii. Ce voluptate indicibilă încearcă poetul aflînd în viața reală bărbați deopotrivă cu marile caractere zugrăvite de el. Au luat oare ființă Don Carlos și marchizul de Posa ? Jubilare nesfîrșită ! Va putea azvîrli la o parte, îi scrie Schiller lui Körner, penibilele lucrări pentru editori, pentru a se consacra numai sie însuși și viitorului omenirii ?

Libertatea cîștigată o folosește poetul pentru plăcerea și studiul său. Zilnic se adună, în jurul mesei lui de prînz sau la cină, cinci tineri magisteri din Jena. Sînt cu toții kantieni. Schiller însuși începe să studieze sistematic filozofia lui Kant. Marea sinteză filozofică, în care culminaseră mai multe din tendințele iluminismului, dăduse descripția cea mai exactă pînă atunci a modului cum funcționează activitatea teoretică și activitatea morală a omului, rațiunea pură și rațiunea practică. Puterile teoretice ale spiritului nu pot depăși limitele experienței. Kant găsește fundamentul judecăților necesare și universale ale științelor. Științele sînt posibile, nu însă și metafizica, ale cărei concluzii sînt de-a pururi sortite contradicției : un motiv pentru care progresele metafizicii sînt imposibile. În analiza kantiană a rațiunii pure se îngroapă deci toate încercările nerodnice ale vechii metafizici. Acolo unde rațiunea teoretică ajunge la limitele puterilor ei apar afirmațiile rațiunii practice, afirmațiile ei normative, printre care cea mai de seamă este că omul nu trebuie niciodată considerat ca un mijloc, dar totdeauna ca un scop. Era găsită deci fundamentarea filozofică a luptei împotriva vechii exploatări. Kant urmărește cu atenție și aprobă mișcarea revoluționară din Franța, în care recunoaște prima încercare a istoriei universale de a pune de acord statul cu exigențele rațiunii ; făurește un proiect de pace perpetuă în care trebuiau să-și găsească sfîrșitul războaiele prădalnice ale feudalității. Între rațiunea teoretică și rațiunea practică nu există însă o prăpastie de netrecut : frumosul în natură și artă mijlocește între ele, deoarece în frumusețe se îmbină datele sensibilității, oferite cunoașterii, într-o armonie, într-o organizare dominată parcă de un scop și, ca atare, de rațiunea practică. Toate puterile sufletului omenesc sînt aduse astfel să funcționeze armonios în fața spectacolului frumuseții. Rezultatul este satisfacția estetică, plăcerea cea mai înaltă și cea mai deplină din cîte poate încerca spiritul omului.

A trecut un secol și jumătate de cînd Immanuel Kant a încheiat lucrarea vieții sale. Drumurile filozofiei n-au rămas acele ale lui Kant. A fost contestat apriorismul kantian, adică părerea că formele sensibilității și ale rațiunii sînt înnăscute, adică nu decurg din datele experienței, ca întregul cuprins al conștiinței omenești. Agnosticismul kantian, adică ideea că știința omenească este de-a pururi închisă în limitele experienței, a fost și ea infirmată de puterea fecundă a ipotezei în științele mai noi. Experiența ea însăși a fost mereu lărgită și ceea ce părea că stă în afară de granițele ei a fost treptat în-

globat în cuprinsul acestei experiențe, după cum o dovedesc progresele mai noi ale astronomiei, ale fizicii, ale biologiei. În filozofia sa, Kant pornește de la conștiința individuală a omului; el dispune și de ideea speciei umane, din care face parte purtătorul și agentul culturii; dar filozoful nu lucrează cu noțiunea societăților omenești particulare, cu popoarele, cu națiunile, cu clasele sociale. Astfel, idealurile etice ale omenirii sînt derivate din conștiința individuală a omului, din rațiunea lui practică, dar nu din viața și luptele societăților omenești particulare, așa cum s-a întîmplat, de fapt, în istoria omenirii. Dar deși limitele filozofiei kantiene sînt numeroase, nu i se poate tăgădui acesteia legătura profundă cu momentul ei istoric, adică cu momentul luptelor pentru libertate ale burgheziei în epoca pregătitoare a marii revoluții burgheze, nici precizia și exactitatea analizelor ei, nici înălțimea idealului ei moral. În teoria cunoașterii, în etică și estetică, Immanuel Kant a adus contribuții atît de serioase, încît întreaga mișcare filozofică în secolul următor scrierilor kantiene și-a definit pozițiile în raport cu ele, deși între timp nici teoria cunoașterii, nici etica, nici estetica n-au mai putut rămîne la punctul de vedere kantian. „Apriorismul“ nu mai poate fi primit de nimeni din acei care socotesc că toate fenomenele conștiinței aparțin naturii și nu vreunei intervenții supranaturale, singura care ar putea explica prezența activă în conștiință a unor forme pe care nu le-a introdus acolo experiența omului. În etică și estetică, principiile orientării științifice în aceste domenii n-au mai fost deduse dintr-o ipotetică natură generală a omului, ci din poziția lui istorică și socială. Experiența nu este exclusă ca metodă în filozofia lui Kant, dar asocierea ei cu idealismul reflectă o situație cunoscută în epocă, acea asociere a burgheziei insuficient dezvoltate a Germaniei, cu feudalitatea, pe care o întîmpinăm în atîtea opere germane reprezentative ale vremii, de pildă în episodul lui *Werther* sau al lui *Wilhelm Meister,* în cercurile senioriale care îi patronează sau doresc să-i îndrumeze. Astfel, cu toate meritele ei în epocă, filozofia lui Kant a îmbătrînit în secolul și jumătate în care influența universităților menținea, cu destule greutăți teoretice, dealtfel, influența și prestigiul

ei. Trebuie spus însă că impresia produsă de filozofia lui Kant asupra contemporanilor ei a fost atît de adîncă, încît nu este posibil să ne explicăm opera marilor scriitori în momentul trecerii de la secolul al XVIII-lea la al XIX-lea, opera lui Herder, a lui Goethe, a lui Kleist, a lui Novalis și a multor altora, dacă nu ținem seama de felul în care toți aceștia s-au opus sau au urmat drumurile deschise de Kant.

Influența filozofiei kantiene a lucrat cu puteri hotărîtoare și asupra lui Schiller. În scrierile de filozofie și estetică, elaborate în epoca următoare bolii sale, dintre care cele mai însemnate sînt *Despre arta tragică* (1792), *Despre grație și demnitate* (1793), *Despre sublim* (1793), *Scrisori despre educația estetică a omenirii* (1795), *Despre poezia naivă și sentimentală* (1796) etc., Schiller ne apare ca un gînditor kantian, ca unul din acei care dezvoltă în consecințe noi, interesante pentru etică și estetică, pozițiile kantismului. În *Analele germano-franceze,* Karl Marx va face în 1843 următoarea adîncă observație: „După cum popoarele antice și-au trăit istoria lor anterioară *(Vorgeschichte)* în imaginație, în mitologie, tot astfel noi, germanii, ne-am trăit istoria noastră ulterioară *(Nachgeschichte)* în *filozofie.* Sîntem contemporanii filozofici ai prezentului, fără să fim și contemporanii lui istorici.“ Schiller pornește și el de la opoziția dintre rațiunea pură și rațiunea practică, dintre domeniul necesității și al libertății, al instinctelor și al datoriei morale, al sensibilului și al inteligibilului. Lupta dintre aceste două principii alcătuiește conținutul artei *tragice.* Bucuria înălțătoare în care expiră spectacolul tragic provine din conștiința acelei puteri a libertății omenești pe care ne-o transmite felul în care suportă eroul tragic soarta impusă naturii lui sensibile. Caracterul eroului tragic este *sublim,* ca unul care pare a nu avea altă lege decît aceea care rezultă din libera lui natură morală. În caracterele *frumoase* necesitatea se echilibrează însă cu libertatea, omul urmînd căile moralității pentru că află îndemnurile corespunzătoare chiar printre instinctele firii sale sensibile. Kant susține că o acțiune n-are calitate morală decît atunci cînd ea este executată în luptă cu instinctele și pasiunile, cu

pornirile sensibile ale omului. O astfel de acțiune pornește dintr-un caracter *demn*. Cînd însă acțiunea morală este executată din îndemnul firesc al omului și manifestă armonia rațiunii cu sensibilitatea lui, spunem despre caracterul acestui om că este *grațios*. Este scopul educației estetice a omenirii de a obține această armonie a omului, de a-l înnobila astfel prin acțiunea artei încît el să poată executa binele moral nu prin luptă cu sine, ci prin acordul profund cu firea lui sensibilă, înălțată și purificată prin acțiunea artei. Prin educația artistică va putea trece omenirea de la vechiul stat al necesității, al opresiunii și al silniciei, la statul estetic, în care ființele omenești vor putea asigura libertatea prin simpla lor rafinare interioară, dobîndită în contemplația artei : viziune utopică asupra viitorului, menită să întrerupă și să abată de la scopurile lor luptele societăților moderne pentru a-și asigura condiția libertății și a dreptății. „Un astfel de idealism estetic filozofic, scria Fr. Mehring în 1905 (*Schiller*, în *Zur Literaturgesichte*, ed. Praga, 1933, p. 217), era un joc prin care unele spirite de elită își aureau tristele ziduri ale închisorii lor. Ar fi o sfidare aruncată maselor înfometate dacă am voi să le convingem că s-ar putea libera de cătușe numai prin «grațioasa iluzie a libertății» oferită de artă."

Dacă Schiller consacră o parte atît de întinsă a meditației sale problemei estetice, împrejurarea se explică prin nevoia poetului de a-și cunoaște și consolida fundamentele creației proprii. Studiul poeziei antice, dezvoltat într-o serie întreagă de traduceri din poeții epici și tragici ai vremii, ca și observația atentă a operei lui Goethe, scriitorul modern care i se părea că se apropie mai mult de prototipurile clasice, îl convinsese pe Schiller că nu acest fel al poeziei este cel mai potrivit cu firea, înclinațiile, idealurile sale. Printr-o generalizare filozofică, în spiritul caracterizărilor lui Winckelmann, antichitatea i se părea lui Schiller acea epocă din cultura omenirii în care individul trăia în deplină unitate și armonie cu sine însuși și cu natura. Această situație morală permitea poeților antici să dea creații pline de seninătate, naive. Civilizația modernă ruinase vechea unitate, pe care poeții moderni o evocă în idilele lor, îi

deplîng pierderea în elegii, biciuiesc lipsa ei în satire. Pentru că nu mai posedă unitatea naivă a tinereții lumii, poetul modern o caută printr-o aspirație dureroasă și aceasta explică sentimentalitatea lor atît de deosebită de vechea naivitate. Căutarea unității dezvoltă reflecția și astfel apare poezia filozofică, reprezentată de Schiller în mișcarea literară a timpului. Tratatul *Despre poezia naivă și sentimentală* îi face deci limpede autorului și îi justifică propria directivă a creației sale.

În vremea în care se elaborau aceste idei, sănătatea lui Schiller era mereu încercată. Într-un rînd se gîndește că exercițiul fizic, mai multă mișcare i-ar putea face bine. Își cumpără un cal cu care este văzut galopînd pe străzile liniștite ale Jenei. Dar își propune să-și reia cursul la Universitate și pregătirea acestuia îl închide din nou în casă, încît în toate lunile de iarnă de la începutul anului 1793 nu își părăsește decît de cinci ori odaia de lucru și masa de scris. Îi veneau vești îngrijorătoare, vești de război. În timpul verii din 1791 se pusese la cale coaliția austro-prusacă împotriva Franței revoluționare. În aprilie 1792 începe războiul. Aliații înaintează, dar la Valmy sînt respinși și obligați să se retragă. Trupele revoluționare ocupă Mainz-ul și teritoriile Flandrei austriace. Între timp îi sosește lui Schiller știrea că a fost proclamat cetățean de onoare al Republicii Franceze, în aceeași promoție cu Klopstock, Washington, Kosciuszko. Știrea produce stupoare. La Weimar, doamna Schiller este întîmpinată de prietena lui Goethe, doamna von Stein, care o întreabă cu acrimonie : „Ce merite deosebite și-a cîștigat soțul dvs. pe lîngă bandiții din Paris ?" Meritele lui Schiller erau acele ale poetului luptător pentru libertate. În realitate, proclamarea lui Schiller ca cetățean de onoare al noii Republici Franceze alcătuia un omagiu tardiv. Autorul *Hoților*, al dramei burgheze *Intrigă și iubire*, părăsise terenul luptelor pentru libertate și recomanda acum cîștigarea libertății prin înnobilarea estetică. Consecința practică, vizibilă în atitudinile sale, o trage Schiller însuși cînd, în 1793, după executarea lui Ludovic al XVI-lea și, cîteva luni mai apoi, a Mariei-Antoaneta, și odată cu instaurarea regimului lui Robespierre, poetul

retrage simpatiile sale Revoluţiei franceze. Klopstock îl urmează pe acelaşi drum. Kant singur păstrează fermitatea principială.

ÎNAPOIEREA ÎN PATRIE

Boala continua să-l chinuiască pe Schiller. Ultimele lucrări literare îl istoviseră. Ce ar fi dacă s-ar înapoia pentru cîtva timp în Württemberg, spre a se odihni şi a-şi îngriji sănătatea ? Ar putea să-şi revadă familia şi prietenii. Mama şi sora îl vizitaseră cu un an şi jumătate mai înainte. Dar pe tatăl lui, care devenise septuagenar, nu-l mai văzuse de unsprezece ani. Cum va reacţiona ducele în cazul înapoierii poetului în patrie ? Ducele părea că nu mai acordă nici un interes cazului Schiller.

La începutul lui septembrie 1793, poetul porneşte spre patrie, însoţit de soţia lui. Se opreşte la Heilbronn, unde vechiul coleg von Hoven este instalat ca medic. Bătrînul Kaspar vine să-şi vadă fiul din primele zile. Un eveniment fericit întregeşte bucuria revenirii în patrie. Se naşte primul copil al soţilor Schiller, un băiat, Karl. Scrisoarea către Körner îl anunţă cu jubilare. Dar nevoia, permanenta nevoie se arată dintr-un ungher. Prietenul Göschen, editorul, n-ar putea să-i trimeată treizeci sau patruzeci de ludovici ?

Regăsirea vechilor colegi şi amici nu-i face impresia cea mai bună poetului. Îi apar „ţărăniţi“, provinciali. El însuşi îi prilejuieşte lui von Hoven o imagine a omului în mare progres moral. „Nu voi spune nimic despre sentimentele încercate cu prilejul revederii, scrie von Hoven, voi spune numai cum l-am găsit după o despărţire de mulţi ani. A devenit un alt om ; înflăcărarea lui tinerească s-a potolit, a dobîndit mai multă demnitate în ţinută, în locul neglijenţei vestimentare de altădată a apărut o eleganţă distinsă, şi statura lui firavă, paloarea şi înfăţişarea lui maladivă desăvîrşesc, pentru mine şi pentru toţi care l-au cunoscut altădată, interesul aparenţei lui. Din nefricire, plăcerea frecventării lui este adesea tulburată de proasta stare a sănătăţii lui ; dar cînd se simte mai bine, cu ce abundenţă se revarsă bogăţia spiritului, cît de tandră se arată inima lui blîndă

şi umană, ce vizibil se exprimă în toate vorbele şi faptele caracterul lui nobil, jovialitatea lui cam turbulentă altădată ce distinsă a devenit acum, chiar glumele lui au dobîndit demnitate. Pe scurt, a devenit un om perfect.“ Evenimentele din Franţa alcătuiesc tema tuturor convorbirilor. Schiler se găseşte acum în momentul schimbării sentimentelor sale faţă de revoluţie. El ştie că aceasta a fost produsul viţiilor vechiului regim, dar crede că îndreptarea trebuie aşteptată de la educarea poporului, în felul în care o arătau în aceeaşi vreme scrierile lui de filozofie şi estetică.

Revenirea în patrie este pentru poet revenirea către copilăria lui. Se duce să viziteze locurile acesteia. În gimnaziul din Ludwigsburg, vechiul lui preceptor Jahn îl introduce într-o sală de clasă. Unul din elevii acelui timp ni-l descrie pe poetul lui *Don Carlos* aşezîndu-se într-o bancă, sprijinindu-şi capul în mîini, cu un picior peste altul şi explicînd băieţilor o lecţie de logică şi retorică, apoi una de istorie, într-o animaţie crescîndă, care îl face la un moment dat să se desfăşoare în toată înălţimea lui şi să pornească furtunos prin clasă. La Stuttgart, unde se mută după ce părăseşte Heilbronnul şi Ludwigsburgul, se duce să viziteze Academia Militară. Murise ducele, „bătrînul Irod“, şi vechile locuri ale adolescenţei lui îi erau acum deschise. Patru sute de tineri îl aclamă. Se aşază la masa lor, se întreţine cu mulţi dintre ei, şi, după-masă, asistă la jocurile şi exerciţiile gimnastice ale şcolii. La Stuttgart întîlneşte pe fostul coleg Danecker, devenit sculptor renumit, după ani de studii la Roma. Cînd intră în atelierul lui Danecker, acesta rămîne uimit şi fermecat de frumuseţea expresiei fostului coleg, marele poet. Momentul este fixat într-o scrisoare a lui Danecker, comentariul bustului executat de el cu această ocazie şi a împrejurărilor în care a lucrat : „Iată-l cu capul ridicat, cu faţa inundată de entuziasm, de iubire, de speranţe luminoase. I-am spus că pentru a păstra această expresie este nevoie să se găsească în juru-i cîţiva din cei mai buni prieteni ai lui cu care să se întreţină, în timp ce eu voi modela, căci mie îmi era imposibil să lucrez şi să vorbesc în acelaşi timp. O, dacă mi-aş putea aminti toate vorbele minunate

desprinse de pe buzele lui! Din cînd în cînd mă opream din lucru, nu mai puteam continua, nu mai puteam decît să-l ascult."

Sentimentele pe care le trezește în jurul său stau într-un contrast izbitor cu acele încercate de el însuși în legătură cu propria lui persoană. O scrisoare către Körner de la sfîrșitul anului 1793 vorbește despre boala lui, despre îndoielile cu privire la geniul lui, despre suferința nervilor lui, deveniți prea sensibili la ceea ce i se părea a fi asprimea și vulgaritatea mediului. La începutul anului următor, poetul se simte totuși mai bine. Este o primăvară timpurie. La Stuttgart, în grădina care îi înconjoară casa, au înflorit pomii. Vremea este plăcută și caldă. În cele nouă luni de cînd a revenit în patrie a lucrat puțin, dar a făurit multe proiecte, pentru care admirabilul prieten, editorul Cotta, îi oferă mijloacele realizării. Se gîndește atunci să se înapoieze la Jena. Bătrînul Kaspar îi scrie: „Cît de mult am mulțumit Domnului că mi-a hărăzit să te văd, poate pentru ultima oară, dar cît trebuie să cîrtesc împotriva providenței, care ne desparte acum din nou!" În mai 1794, Schiller se instalează din nou în fața mesei lui de lucru din Jena.

WILHELM VON HUMBOLDT

Vine să-l viziteze din nou un tînăr care-și manifestase și altă dată afinitatea lui spirituală pentru Schiller. Este Wilhelm von Humboldt, descendentul unei familii de nobili prusaci. Are douăzeci și șapte de ani și trecuse prin învățămîntul de filologie clasică al lui Heyne, la Göttingen. În 1789, cînd izbucnise Revoluția franceză, se entuziasmează de noile idei și pleacă la Paris pentru a observa evenimentele din apropiere. Mai tîrziu sentimentele lui evoluează și, încă din 1792, precizează pozițiile lui antirevoluționare în scrierea *Ideen über Staatsverfassung durch die neue französische Constitution veranlasst (Idei asupra Constituției unui stat, prilejuite de noua Constituție franceză).* Wilhelm von Humboldt este unul din gînditorii germani ai vremii care face să

evolueze iluminismul german către formula neoumanistă a armoniei personalității, unul din aceia care înlocuiesc idealurile revoluționare prin aspirații etice și estetice și, prin această substituire, obține, de fapt, anularea avîntului spre libertățile publice ale burgheziei și ale straturilor profunde ale poporului german. Schiller se găsește pe cale de a executa aceeași evoluție. Între poetul celebru și tînărul lui emul se leagă o prietenie entuziastă, una din acele care au marcat, la anumite intervale de timp, întreaga desfășurare a vieții lui Schiller. Pînă cînd să pornească în noile lui călătorii în Franța și Spania și să construiască o importantă operă de filolog și cugetător, alternată cu preocupări politice, care fac din el reprezentantul Prusiei la Paris, apoi ministru al școalelor și întemeietorul Universității din Berlin, Humboldt se instalează la Jena pentru a rămîne în apropierea lui Schiller. Este un tînăr care manifestă o personalitate dintre cele mai complete. Friedrich-August Wolf, filologul care în 1793 publică renumitele *Prolegomena la Homer,* îl caracterizează drept un reprezentant al *kolokagathiei,* al idealului de bunătate și frumusețe, al sintezei etico-estetice formulate și realizate de oamenii liberi ai Greciei clasice, dar mai cu seamă de aristocrația ateniană în numele căreia vorbise Platon.

Humboldt îl mai vizitase pe Schiller, la Weimar și Jena, în 1789 și 1790. Ultima oară vine să-l vadă în 1793 și, curînd după aceea, se instalează în preajma lui. Acum se depun în spiritul lui Humboldt impresiile, nutrite apoi din cunoașterea tuturor scrierilor marelui său prieten, acele impresii și rezultatele îndelungii reflecții care vor da naștere studiului *Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung (Despre Schiller și evoluția gîndirii sale),* 1830, o operă a bătrîneții, temelia tuturor caracterizărilor de mai tîrziu ale marelui poet și cugetător. Pînă să ajungă la sinteza sa schilleriană, Humboldt își notează impresiile lui despre poet în scrisori care, împreună cu cele primite de el, alcătuiesc unul din documentele cele mai elocvente asupra lui Schiller, în epoca următoare călătoriei sale în patrie.

Încă din septembrie 1794, Humboldt îi scrie, din Jena, prietenului său Brickmann: „Stau de luni de zile, deși

boala și alte neajunsuri m-au neliniștit foarte, sub o preocupare mai vie și mai interesantă decît toate cele care m-au putut stăpîni de multă vreme. Datoresc acest impuls lui Schiller, pe care îl văd zilnic și care este cel mai fecund cap existent sau, cel puțin, cel mai fecund din cîte cunosc. Ceea ce este minunat în el e precizia raționamentului filozofic, rigoarea morală, libertatea și grația sentimentului estetic, unite în el într-un chip minunat." Schiller pare a fi deci, deopotrivă, un reprezentant al *kalokagathiei*, o personalitate armonioasă după idealul neoumanismului german. Cînd lipsește, pentru scurt interval, din Jena, Humboldt simte cu amărăciune lipsa prietenului: „Simt o mare lipsă departe de dumneata și gîndirea în comun a devenit pentru mine o asemenea trebuință, încît depărtarea prelungită pune în primejdie provizia mea de idei. De aceea mă refugiez în amintiri și folosesc partea cea mai bună a timpului meu gîndindu-mă la dumneata." Humboldt își exprimă încă o dată admirația: „Schiller a unificat în sine geniul poetic și cel filozofic". Acesta îi răspunde, trimițîndu-i noul său poem *Die Macht des Gesanges (Puterea cîntecului)*. Humboldt îi răspunde: „Cum pot să-ți mulțumesc, iubite prietene, pentru înalta plăcere produsă de poemul d-tale? Din ziua în care l-am primit, sînt stăpînit de el în partea cea mai adîncă a minții mele; n-am citit și n-am gîndit niciodată ceva asemănător și mi-a fost dat să mi-l însușesc într-un fel care nu mi-a izbutit cu nici un alt poem, astfel încît simt cu putere că mă va urmări cu statornicie vreme îndelungată de aci înainte." Schiller mulțumește: „Scrisorile d-tale, iubite prietene, îmi sînt adevărate mîngîieri și, deși din ideea favorabilă pe care ți-o faci despre mine știu să scad partea datorată prieteniei, ele îmi slujesc ca o încurajare de care am mai multă nevoie decît s-ar putea crede. Dorința și speranța de a face ceva pe gustul d-tale m-au înviorat și m-au întărit și în aceste lucrări poetice, după cum o vor face și în viitor. Îmi cunosc, dealtfel, și posibilitățile și limitele mele în domeniul poetic." Omagiul admiratorilor, primit de atîtea ori de poet, nu se adresa unei încrederi în sine netulburate

de nici o îndoială. Dimpotrivă. În mijlocul prețuirii generale, Schiller rămîne încă un suflet sfîșiat de multe contradicții. Reprezentantul *kalokagathiei* este un om modern, omul epocii care se silea către o nouă orînduire. Este grandoarea lui.

E vremea în care Schiller își scrie poemele filozofice: *Das Reich der Schatten (Imperiul umbrelor), Die Ideale (Idealurile), Natur und Schule (Natură și școală), Der Tanz (Dansul)*, pe care le comunică pe rînd prietenilor, lui Körner, lui Goethe, lui Herder, lui Humboldt. Acesta din urmă pricepe frămîntarea prietenului și încearcă să-l consoleze: „Înapoierea d-tale statornică la poezie îmi produce o nesfîrșit de mare bucurie. Îți va face bine și dumitale, și această activitate a fanteziei îți va înviora și însenina singurătatea. Ce fericit ești, scumpe prietene, că păstrezi în d-ta o asemenea bogăție și că poți extrage din sufletul d-tale atît cît este necesar ca să poți umple o viață întreagă cu o frumoasă varietate de aspecte." Restul corespondenței lui Schiller cu Humboldt din această vreme aparține sferei de idei a pregătirii tratatului *Despre poezia naivă și sentimentală*. Poetul mărturisește învățatului său emul mai tînăr entuziasmul pentru poeții greci, pe care acesta din urmă, eminent filolog, îi putea citi în original. Totuși, poeții moderni n-au oare de rezolvat o temă proprie, alta decît imitația grecilor? Revenea încă o dată vechea dispută dintre partizanii anticilor și ai modernilor, *la querelle des anciens et des modernes*. Schiller se decide, în cele din urmă, ca un modern, ca un poet al timpului său. Humboldt îl întărește pe acest drum. „Pe drumul lui Schiller, îi scrie Humboldt lui Körner, stă culmea cea mai înaltă a poeziei, nu știu încă dacă și culmea ei accesibilă." Formula schilleriană a „poeziei filozofice" pune în adevăr o întrebare, pe care epocile literare înșiruite de la Schiller încoace n-au rezolvat-o în același fel. Care este valoarea poeziei filozofice a lui Schiller, văzută în lumina timpurilor?

Lucrările istorice și filozofice îl abătuseră pe Schiller timp de mai mulți ani de la poezie. Călătoria în patrie pusese un capăt acestei perioade, și noua prietenie cu Humboldt, ca și legăturile din ce în ce mai strînse cu Goethe, deschid din nou în Schiller izvorul lirismului, din care se revarsă expresii ale sentimentului și ale cugetării, într-o îmbinare care fixează formula „liricii filozofice“. Noile poeme apar fie în volumele succesive din *Musenalmanach,* fie în revista *Die Horen,* pe care, începînd din 1795, Schiller o scoate la editorul Cotta.

Lirica filozofică fusese, încă de la începutul îndeletnicirilor sale poetice, genul cultivat de Schiller. Noua perioadă nu face altceva decît să-l consolideze, să-l îmbogățească și să-l impună ca un model pentru noua generație de poeți. Hölderlin, la începuturile sale, se va mișca în același cadru. Dar Schiller însuși nu-l va găsi constituit ca forma lirică proprie iluminismului ? Această mișcare a spiritelor n-a existat în primul rînd prin lirism. În timpul ei, poeții nu doresc numai să cînte, ci să filozofeze și să instruiască. O trăsătură de didacticism subliniază întreaga lirică a iluminismului. Voltaire, care a dus toate genurile literare ale secolului „luminilor“ la forma lor cea mai expresivă, a creat și modelul discursului filozofic în versuri. Alexander Pope, în Anglia, a mers pe același drum. Vîna lirică propriu-zisă părea istovită în operele poetice ale acestor doi scriitori. A trebuit ca, spre sfîrșitul secolului, să fie redescoperită poezia populară, cu toate farmecele spontaneității și ingenuității ei, pentru ca sensul lirismului să se refacă în literaturile occidentale. Romanticii vor trage toate beneficiile regenerării poetice produse prin contactul cu inspirația populară. Lirica filozofică a cunoscut un moment de impopularitate în revoluția romantică, dar pozițiile ei s-au refăcut ori de cîte ori a apărut un cap gînditor printre poeți, adică ori de cîte ori experiența vieții s-a constituit pentru aceștia ca o problemă a cugetării. Este oare „lirica filozofică“ o formulă contradictorie și își propune oare o temă esteticește imposibilă ? Întrebarea și-a pus-o un tînăr poet român care, ajuns la capătul studiilor sale teoretice, după ce dăduse mai multe poeme de cugetare, a simțit nevoia să examineze și să-și justifice temeliile. Este vorba de Panait Cerna, care în teza sa germană de doctorat din 1910, *Die Gedankenlyrik,* a arătat că ideile pot deveni și ele teme poetice dacă sînt adînc simțite, dacă sînt înviate prin întreaga substanță de viață a poeților.

Este cazul poetului filozof Friedrich Schiller, cînd dă expresie gîndurilor frămîntate de el în epoca inițierii sale kantiene. În această parte a operei lui Schiller *ideea* devine *afect,* pentru că el o extrage nu dintr-o rece reflecție asupra lumii, ci din zbuciumul inimii sale. Împrejurarea devine evidentă în energia debitului său poetic, în concizia sugestivă a maximelor sale, în simbolurile găsite din cînd în cînd. Poeții ulteriori, poeții romantici, vor vedea natura dintr-o mai mare apropiere și vor simți între ea și sufletul lor afinități mai ascunse, prin care mijloacele lor de expresie se vor înnoi. Cîntecul romantic, liber de servituțile vechii retorice, mai spontan și mai naiv, se va înălța din adîncimi necercetate ale sufletului și va umple cu farmecul lui lumea. Schiller este încă debitorul retoricei clasice. Epitetele lui nu pictează, nu individualizează aspectele lumii sensibile ; ele sînt încă epitetele „ornante“ ale tradiției. O culme de deal este încă *roșie-strălucitoare (röttlich-strahlend),* soarele o luminează *drăgăstos (lieblich)* ; o cărare este *plină de viață (belebt),* corul păsărilor în ramuri este *voios (fröhlich)* ; poetul iese afară din *închisoarea odăii (des Zimmers Gefängnis),* se bucură de *balsamul aerului (der Lüfte balsamischer Strom)* și privirea lui *însetată (der durstige Blick)* se desfată de *lumina dătătoare de puteri (das energische Licht).* Culeg toate aceste exemple dintr-o singură poezie, *Der Spaziergang,* pe care Schiller o subintitulează cu numele unuia din genurile clasice : *elegie.*

Mai fericit în expresie este Schiller atunci cînd dă glas lumii lăuntrice a gîndirilor sale, pe care, atunci cînd le așezăm în contextul lor de viață, le putem considera drept comentariul poetic al operei sale filozofice. Noua lirică filozofică a lui Schiller aparține, prin șirul poemelor scrise de la 1795 înainte, epocii în care poetul se

despărţise de idealurile revoluţionare ale tinereţii sale. Poetul crede a se putea refugia din faţa decepţiilor care-l asaltează, în lumea artei. Dar este arta un loc de refugiu? Nu este ea mai degrabă o putere activă a vieţii, prin care iubitorul ei cîştigă o poziţie faţă de problemele timpului său şi, împreună cu artiştii care-l desfată, timpul îşi elaborează prin el soluţiile de viaţă necesare? Este curios faptul că poetul care manifestase o astfel de înţelegere a artei în toate dramele sale de pînă atunci, momente însemnate în luptele pentru libertate ale burgheziei germane, poposeşte acum într-o altă înţelegere a artei, în concepţia kantiană a artei ca produsul unei acalmii a sufletului, a unei suspendări a conflictelor lui prin activitatea armonioasă a facultăţilor, a sensibilităţii şi a inteligenţei, a imaginaţiei şi a raţiunii. Nesocotirea funcţiunii active a artei, adică în esenţă a sensului ei uman, era însă la Schiller semnul acelei amărăciuni, adeseori întîmpinate în naraţiunea vieţii lui, a durerii ascunse a unei conştiinţe înalte şi pure, pe care, percepînd-o în implicaţiile afective ale noilor poeme, ne lăsăm cîştigaţi şi emoţionaţi. Un om deosebit, unul din sufletele cele mai profunde şi mai curate ale vremii sale ne vorbeşte din aceste poeme. Acest om cunoaşte puterea cîntecului poetic, prin care fiinţa omenească este restituită sînului regenerator al naturii *(Die Macht des Gesanges)*. Pegas se poticneşte cînd este înhămat la car sau la plug, dar îşi desface aripile şi zboară către înălţimea albastră a cerului atunci cînd este strunit de mîna pricepută a poetului *(Pegasus im Joche)*. Lumea artei este lumea zeilor, scutiţi de destinul omenesc, care trebuie să aleagă între plăcerea simţurilor şi pacea sufletului. Razele acestora se unesc pe fruntea Uranidului. Prin artă atingem condiţia zeilor *(Das Ideal und das Leben)*. Totuşi, chiar în seria noilor poeme filozofice, putem asculta şi un alt glas, o altă învăţătură. Poezia *Metafizicianul (Der Metaphysiker)* vorbeşte de un oarecare Hans care, construind turnul înalt al speculaţiei sale, uită că un astfel de turn trebuie să se sprijine pe pămînt, adică pe terenul ferm al experienţelor, şi că rostul lui nu poate fi altul decît de a mijloci o privire departe văzătoare către valea locuită de

oameni. În fine, în *Idealurile (Die Ideale)*, poetul ne oferă confesiunea cea mai adîncă a frămîntării din aceeaşi vreme şi oarecum cheia noului ciclu al poemelor sale, împreună cu ultimul cuvînt al meditaţiei lui. Poetul deplînge pierderea idealurilor lui: „Au pierit idealurile care-mi umpleau inima beată de fericire". A pierit „dulcea credinţă în fiinţa născută din visul meu". Întocmai ca Pygmalion pentru care marmura a înviat, poetul dăduse viaţă lucrurilor mute, copacului, razei şi izvorului. Pieptul lui se lărgise pentru a cuprinde în el întreaga lume. Dar ce mic şi sărac a fost rodul acestei îmbrăţişări! Iubirea nu-i mai dă fericirea de altădată. Setea de ştiinţă nu s-a îndestulat. Norii îndoielii au acoperit soarele adevărului. A văzut cununile gloriei aşezate pe frunţi nevrednice a le purta. În catastrofa generală a aspiraţiilor lui s-au salvat totuşi două credinţe nezdruncinate: credinţa în prietenie şi în valoarea activităţii. Un prieten a stat totdeauna lîngă el; munca lui de cercetător şi de poet n-a încetat niciodată. A stăruit în preajmă-i „mîna gingaşă a amiciţiei, aceea care vindecă rănile, împarte iubitoare cu tine poverile vieţii, aceea pe care ai căutat-o şi ai găsit-o de timpuriu". I se însoţeşte activitatea *(die Beschäftigung)*, aceea care „nu osteneşte niciodată, creează încet, nu distruge niciodată". Creaţia în atmosfera prieteniei, care se poate extinde pînă la cea mai largă iubire de oameni, în spiritul acesteia şi în serviciul omenirii întregi, este calea pe care o întrevede poetul în punctul cel mai înalt al meditaţiei sale. Schiller se găsea în pragul unei noi epoci de mari lucrări literare. În sufletul lui înflorea cea mai mare prietenie a vieţii lui, aceea pentru Goethe.

PRIETENIA CU GOETHE

Am văzut începuturile relaţiei lui Schiller cu Goethe. Au fost dificile şi tulburi. Facilitatea în raporturile omeneşti este adeseori un semn al superficialităţii lor. Sînt de preferat greutăţile în stabilirea lor; cînd adevăratul contact se va produce, se va putea spera că el va atinge straturile profunde. Este ceea ce s-a întîmplat cu

Schiller și Goethe : după dificultățile de început s-a dezvoltat o prietenie iubitoare, statornică, fecundă. Stau alături doi oameni destul de deosebiți ca înzestrare, ca pregătire, ca mod de a simți și de a gîndi ; se poate spune că, după ce s-au cunoscut și au învățat a se prețui, nici unul din ei n-a rămas la fel ca mai înainte. Adevărata prietenie primește și oferă ; este o legătură complementară, din care vrea parcă să ia naștere un tip omenesc mai înalt și mai complet. Nu mai pronunțăm deci separat numele lui Schiller și Goethe ; le pronunțăm împreună, ca pe al unei constelații tutelare. Vremea noastră primește încă lumina lor.

Goethe a descris odată împrejurarea în care a luat naștere prietenia lui cu Schiller *(Glückliches Ereignis,* Juli, 1794). Naturalistul Batsch întemeiase la Jena o societate de cercetări. La una din ședințele acesteia, Goethe ia parte împreună cu Schiller. După terminarea ședinței, cei doi pornesc împreună și, între ei, se angajează o discuție memorabilă, pe care Goethe a redat-o într-o pagină care merită a fi recitită : „Schiller s-a declarat interesat de cele ce auzise, dar observă cu înțelegere, cu pătrundere și, în ce mă privește, într-un chip potrivit, că felul analitic *(zerstückelt)* de a trata natura nu poate atrage pe nespecialist. Am răspuns că acest fel rămîne neconvenabil și pentru inițiați, dar că există și o altă modalitate de a considera și descrie natura, nu despărțită în elementele ei, ci ca pe ceva activ și viu, ca pe un întreg care-și determină părțile. Schiller și-a exprimat dorința să înțeleagă lucrul acesta mai bine dar nu și-a ascuns îndoiala ; nu putea să înțeleagă că o modalitate ca aceea arătată de mine rezultă chiar din experiență, așa cum afirmasem. Ajunseserăm în dreptul casei lui Schiller și convorbirea mă făcu să-l urmez în locuința lui. I-am citit acolo cu animație poemul *Metamorfoza plantelor* [1] și, prin cîteva trăsături caracteristice, am făcut să ia naștere în fața ochilor lui o plantă simbolică.

[1] Poem didactic în care Goethe expune ideile lui cu privire la dezvoltarea tuturor speciilor vegetale dintr-o plantă originară unică, *die Urpflanze.* Prin acest poem, Goethe pune temelia doctrinelor transformiste moderne.

Schiller asculta cu mare interes și cu voință hotărîtă de a pricepe ; dar, după ce am terminat, scutură din cap și zise : asta nu este experiență, asta este o idee. M-am oprit, oarecum contrariat, căci punctul care ne separa fusese indicat cu cea mai mare rigoare... Dar m-am stăpînit și am răspuns : sînt foarte mulțumit că am idei fără să știu și că le văd cu ochii." Se definiseră, astfel, două atitudini ale inteligenței, aceea care nu vede alt drum al cunoașterii decît drumul analizei, al despărțirii obiectului propus cunoașterii în elemente separate unele de altele, și drumul înțelegerii întregurilor ca unități care-și determină părțile lor. Unii din comentatorii lui Goethe au văzut în metoda preconizată de Goethe o modalitate mistică, vizionară, a cunoașterii. Nouă ni se pare însă a recunoaște în precizările lui Goethe una din primele definiții moderne ale dialecticii, ale acelei metode care privește lucrurile în ansamblul și în interdependența lor dinamică, adică ale metodei menită să dobîndească prin Hegel și apoi prin Marx, creatorul materialismului dialectic și istoric, o influență hotărîtoare asupra gîndirii științifice mai noi. Schiller și Goethe se găseau deci la doi poli opuși ai cugetării. Dar faptul opoziției lor dovedea, după cum observă Goethe mai departe, că între ei trebuia să existe un factor mijlocitor, o posibilitate de relație. Dezvoltarea legăturii dintre ei și colaborarea lor finală a dovedit această posibilitate.

Cîteva săptămîni după memorabila discuție, Schiller, care înțelesese bine felul de a gîndi al lui Goethe, îi aduce omagiul lui și-l definește : „Noua convorbire cu dumneata a pus în mișcare toată masa ideilor mele, căci a avut o temă care mă preocupă de ani de zile. În legătură cu anumite lucruri, despre care nu puteam fi de acord cu mine însumi, intuiția spiritului dumitale a aprins o lumină neașteptată în mintea mea. Îmi lipsea obiectul creator de idei speculative și dumneata m-ai pus pe urma lui. Privirea dumitale, așa de liniștită și de curat așezată asupra lucrurilor, nu te pune niciodată în primejdie să rătăcești, așa cum te ispitește speculația minții sau imaginația arbitrară, lăsată în voia ei. În justa dumitale intuiție este cuprins totul și chiar mai mult decît poate căuta analiza, și fiindcă întregurile

există în mintea dumitale, bogăţia lor îţi rămîne ascunsă; căci, din păcate, nu cunoaştem decît ceea ce despărţim. Spirite de felul dumitale ştiu rareori cît de departe pătrund şi ce puţine motive au să împrumute ceva de la filozofie, care n-are decît de învăţat de la astfel de spirite. Filozofia poate numai să descompună întregurile date lor, dar datul însuşi nu este treaba analistului, ci a geniului..." Goethe era un geniu. Schiller însuşi, constrîns a urma mai departe calea comună a gîndirii analitice, îşi contestă această calitate... Dar Schiller nu era numai un filozof, un cercetător analitic, ca în studiile lui de estetică, dar şi un poet capabil să vadă la rîndu-i întreguri vii, caractere şi conflicte omeneşti, mari ansambluri sociale şi morale ale istoriei şi ale vremii lui. În această direcţie a creaţiei, puterea lui de a înţelege totalităţile umane, dacă nu şi acele ale naturii, era deopotrivă cu a lui Goethe. Dar modestia lui îl împiedică să-şi recunoască această facultate; este fericit că o poate atribui prietenului, cu acea uitare de sine care alcătuieşte graţia caracterului său.

Schiller îi inspiră stimă lui Goethe: „O plăcere curată şi un folos adevărat nu pot fi decît reciproce şi mă bucur că am prilejul să arăt ce a însemnat pentru mine convorbirea cu dumneata, de la care a început pentru mine o nouă epocă, şi cît sînt de mulţumit a fi mers, fără îndemnuri speciale, pe drumul nou, căci mi se pare că, după întîlnirea noastră nesperată, ne este dat să mergem mai departe împreună. Am preţuit întotdeauna seriozitatea rară şi cinstită, manifestă în tot ce scrii şi faci dumneata, şi aş dori să exprim dorinţa de a mă ţine la curent cu mersul spiritului dumitale, mai cu seamă din ultimii ani. Îndată ce ne-am clarificat reciproc punctele la care am ajuns, devine posibil să lucrăm împreună şi fără întrerupere de aci înainte." Dorinţa colaborării viitoare este vie şi în sufletul lui Schiller: „Pot acum spera, îi scrie acesta lui Goethe, că vom merge de aci înainte împreună pe drumul pe care ne este dat să-l mai parcurgem, şi cu un cîştig cu atît mai mare cu cît, într-o lungă călătorie, ultimii tovarăşi de drum sînt aceia care au să-şi spună mai multe lucruri". Trece ceva ca presimţirea unei despărţiri în această însemnare a lui Schiller. Ne găsim în august 1794. Schiller nu mai avea să trăiască decît un deceniu şi cîteva luni.

În septembrie, Goethe primeşte de la prietenul său cîteva manuscrise, printre care acel al tratatului *Despre sublim*. Goethe îi răspunde cu invitaţia de a veni să-l viziteze la Weimar, unde ar urma să locuiască în casa lui. Schiller îi răspunde cu o scrisoare dureroasă. Este un om bolnav: durerile nu-l lasă să doarmă în orele nopţii; este nevoit să se odihnească în timpul zilei; n-ar putea să se supună unui program şi să intre în rînduielile casei lui Goethe. Invitaţia acestuia n-ar putea fi acceptată decît dacă Goethe i-ar permite să fie bolnav în casa lui: „Mă rog numai pentru libertatea de a putea fi bolnav în casa dumitale". Vizita de două săptămîni se produce şi, la înapoiere, Schiller stă încă sub farmecul impresiilor primite: „Sînt din nou acasă, dar cu mintea mă aflu încă la Weimar. Îmi va trebui timp pentru a limpezi toate ideile pe care le-ai trezit în minte; nădăjduiesc să nu fi pierdut pe nici una din ele." În luna octombrie, Goethe îl invită din nou pe Schiller la Weimar, pentru a-l face să asiste la reprezentarea lui *Don Carlos*. Schiller îi trimite întîiul număr din *Die Horen*, cu primele capitole ale *Scrisorilor despre educaţia estetică*. Goethe îi răspunde cu constatarea acordului lor spiritual. La începutul lui decembrie, Schiller primeşte primele cărţi din *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, pe care le citeşte cu pasiune şi le comentează într-un şir numeros de scrisori. La începutul anului următor cei doi prieteni se felicită. O nouă invitaţie este adresată lui Schiller, dar acesta se simte, în februarie 1795, atît de bolnav, încît nu-i poate da urmare. Către sfîrşitul lunii vremea s-a îndreptat şi Schiller se simte din nou mai bine, se aşază la lucru: „Ce dependenţi sîntem de forţele naturii, în ciuda autonomiei cu care ne lăudăm, şi ce puţin preţuieşte voinţa noastră cînd natura nu ne ajută!" O rază de soare a pus din nou puterile creaţiei în mişcare. Dependenţa atît de puternică faţă de natură este simţirea unui bolnav. Schiller luptă din greu cu sănătatea lui mereu ameninţată. În august 1795 se simte din nou rău, dar nu-şi părăseşte lucrările. Obligaţiile

față de editorul Cotta îl fac să nu părăsească, nici măcar pentru o clipă, masa lui de lucru. La începutul lui octombrie, Goethe îl revede la Jena și ia cu sine manuscrisul ultimelor poezii ale lui Schiller: „Amestecul lor de intuiție și abstracție, propriu naturii d-tale, se arată în echilibrul lor desăvîrșit, și toate celelalte virtuți poetice apar și ele în frumoasă rînduială". Schimbul scrisorilor și al manuscriselor continuă cu regularitate neîntreruptă între cei doi scriitori. În decembrie, Goethe îi comunică prietenului proiectul *Xeniilor*, din care îi trimite și primele epigrame, împreună cu invitația de a i se alătura în colaborare. Invitația este acceptată. Cei doi amici urmează să se revadă în curînd pentru realizarea proiectului. Nu va trece o zi fără o epigramă. *Nulla dies sine epigrammata.*

„XENII", „TABULE VOTIVE", „BALADE"

Este vreme de război. Francezii au pătruns în Germania, respingînd armatele austriace pornite împotriva Revoluției. Cotta îi scrie poetului că francezii se găsesc în Pădurea Neagră și îngrijorarea stăpînește țara, astfel încît proiectele lui editoriale mai trebuie amînate. Schiller îi răspunde, cerîndu-i informații despre familie. Din Weimar, Goethe îi comunică prietenului că francezii, după ce au silit pe austrieci să se retragă la Gmünden, au ajuns în Bavaria, la Würzburg, și au stabilit grele impozite de război. La Franckfurt s-au produs mari distrugeri și populația trebuie să livreze cantități însemnate de alimente și alte materiale. Au fost necesare recrutări în Boemia și Galiția, de unde au fost înrolați treizeci de mii de oameni. Schiller însuși află că Stutgartul a fost bombardat și zidurile orașului au fost distruse. Cotta înștiințează încă o dată despre trista soartă a Württembergului. După un an de mare tulburare, în mai 1797, ostilitățile încetează: este semnată pacea de la Regensburg.

Deși epoca este atît de puțin favorabilă lucrărilor literare, Schiller nu încetează să le continue pe ale sale. Trebuie să scrie neîncetat pentru sumarele revistelor.

De multă vreme poetul trecuse în fruntea unor publicații periodice, prin care spera să înalțe atmosfera literară a țării și să obțină baza materială a existenței sale. În 1782—1783 publicase *Württembergisches Repertorium*. În 1785 apăruse *Rheinische Thalia*, continuată ca *Thalia*, între 1786 și 1791, și cu *Neue Thalia* în 1792—1793. La începutul anului 1795 apar *Die Horen*, cel mai important dintre periodicele schilleriene de pînă atunci, care nu va trăi decît trei ani, după care va urma *Almanahul Muzelor (Musenalmanach)*, cu apariție anuală pînă în 1800. Toată producția lui Schiller în această vreme este consacrată periodicelor sale, pe care le îngrijește nu numai ca redactor, dar uneori și ca administrator și expeditor. O scrisoare către Körner, din noiembrie 1796, ni-l arată pe poet făcînd singur pachetele, pentru a asigura acuratețea operației.

Apariția *Horelor* stîrnește multe comentarii, mai ales nefavorabile. Ceea ce Schiller voia să introducă în viața literară a Germaniei se izbește de neînțelegerea și platitudinea mediului intelectual, căzut acum la unul din nivelurile lui cele mai joase. După marea epocă a iluminismului înfloritor și după avîntul uneori destul de tulbure al anilor de *Sturm und Drang*, urmase o vreme de producții mediocre și superficiale. Scena germană era dominată de piesele lui Iffland și Kotzebue, dispărute astăzi de multă vreme din repertoriu. Nici un nume nou mai de seamă nu se anunța. Propria producție a lui Schiller, ca și aceea a lui Goethe, cu toate succesele de stimă pe care le obțineau, nu găseau drumul către publicul cel mai larg. Ațipirea în filistinism era caracteristica noii epoci. Începea, după înfrîngerea avîntului revoluționar al burgheziei, în numele căreia vorbiseră Lessing, Goethe și Schiller la începuturile lor, epoca pe care Marx o va numi „mizeria germană", *die deutsche Misere*. Schiller reacționează și vrea să impună gustul speculațiilor înalte ale minții, o artă cu un conținut uman bogat, în formele perfecte ale clasicismului. Filistinii opun neîncrederea lor. Unii nu văd în scrierile filozofice ale lui Schiller decît o simplă „frazeologie".

Atunci are Goethe ideea *Xeniilor*, epigrame compuse dintr-un hexametru și un pentametru, după modelul lui

Marţial, care folosise mai întîi cuvîntul : daruri adresate unui oaspete străin. Schiller se asociază acestei idei, şi astfel se realizează colaborarea dorită de cei doi poeţi. Deşi multe *Xenii* au fost scrise de cei doi autori împreună, în sensul că ideea unuia din ei a fost exprimată de celălalt sau că fiecare din ei a compus cîte unul din cele două versuri ale epigramei întregi, a existat totuşi mijlocul ca fiecare poet să-şi recunoască bunul lui propriu şi să-l rînduiască mai apoi în opera lui originală. Astăzi, cînd citim *Xeniile*, aşa legate cum au fost, prin stilul lor aluziv, de oamenii şi împrejurările vremii, nu ne mai putem bine reprezenta virulenţa lor, aşa de viu simţită în epocă. Le citim deci mai mult ca pe nişte documente, în care descoperim portretul satiric al cîte unuia din notabilii zilei. Iată-l pe contele Stolberg, reprezentantul unei concepţii teologic-finaliste, căruia i se spune cu ironie amară în *Teologul :* „O, cîtă cinstire merită creatorul lumilor care, creînd pluta *(der Korkbaum)*, a născocit îndată şi dopul". Sub titlul *Profetul* este evocat teologul Lavater, creatorul ştiinţei atît de discutabile a „fiziognomiei" : „Păcat că natura a făcut din tine doar un om, căci a existat materie şi pentru un om de treabă şi pentru un ghiduş". Lui Jean Paul Richter, scriitorul cu o fantezie atît de bogată, i se spune : „Dacă ai fi cerut sfat de la bogăţia ta, numai pe jumătate cît altul cere de la sărăcia lui, ai fi fost vrednic de admiraţia noastră". Unui profesor din Halle, editorul unor *Anale de filozofie,* i se face observaţia distructivă : „Greu este drumul adevărului şi anevoios să-l urcăm, dar nu ne place să-l străbatem călare pe măgar". Una din victimele *Xeniilor,* mai statornic urmărite, este Nicolai, librar şi publicist filozofic din Berlin, model al unui filistinism agresiv, stigmatizat o dată în muşcătoarea epigramă : „Dacă vrei să distrugi tot ce nu e potrivit cu natura ta, atunci, o, Nicolai, jură moarte mai întîi frumosului în lume". Uneori sînt caracterizaţi nu numai oameni, dar şi situaţii generale, ca, de pildă, în epigrama intitulată *Caracterul naţional german,* elocventă pentru aspiraţia către libertate, neadormită în sufletul poetului : „Speraţi zadarnic, germani, să deveniţi o naţiune ; pentru aceasta este nevoie să vă formaţi mai întîi ca oameni liberi".

Xeniile se numără cu sutele. Poeţii lor le consideră ca o lucrare necesară, prin acţiunea lor salubră, amuzantă desigur, dar nu destul de însemnată pentru a-i face să uite proiectele lor esenţiale. De aceea Goethe îi scrie lui Schiller către sfîrşitul anului 1796 : „Trebuie să ne consacrăm unor opere mai demne şi, spre ruşinarea adversarilor noştri, să scoatem din natura noastră proteică forme ale binelui şi ale nobleţii". Goethe compunea acum poemul epic *Hermann şi Dorothea* ; se gîndea să reia proiectul lui *Faust.* Schiller nota scenariul lui *Wallenstein,* începea să scrie baladele sale, în emulaţie cu prietenul său ; compunea, de cele mai multe ori tot în forma epigramatică a *Xeniilor,* maximele întrunite sub titlul *Tabule votive (Votivtafeln).*

În anii din urmă, ocupîndu-mă cu alcătuirea unui *Dicţionar de maxime,* menit să grupeze pentru cititorul de astăzi mărturiile înţelepciunii vechi şi noi, am găsit un izvor preţios în „tabulele votive" ale lui Schiller, testimoniul expresiv al ideilor şi caracterului său. Iată care este, pentru Schiller, *Datoria fiecăruia :* „Sileşte-te mereu către întregime şi, dacă nu poţi deveni tu însuţi ceva întreg, uneşte-te cu un întreg ca membru slujitor al lui". Devotamentul pentru o mare cauză comună nu poate fi mai convingător exprimat ! Iată ce este *Demn de încredere :* „Vă pot spune, cinstiţi prieteni, în cine trebuie să credeţi : credeţi în viaţă, te-nvaţă mai bine ca oratorul şi cartea". Adversarul poate fi de folos omului de bună-credinţă : „Drag mi-e prietenul, dar şi duşmanul îmi poate fi de folos ; prietenul mi-arată ce pot face, duşmanul ce trebuie să fac" *(Prieten şi duşman).* Alte tabule au cuprins estetic. Iată ceea ce s-ar putea numi drama expresiei : „De ce spiritul viu nu se poate arăta spiritului ! *Vorbeşte* sufletul, vai ! *Sufletul* nu mai vorbeşte." În cristalizarea expresiei se suspendă curentul viu care a produs-o. Poeţii încearcă uneori cu durere această situaţie. Totuşi, nu există alt mijloc al comunicării decît limba, căci ne spune tabula următoare : „Fie-ţi limba ceea ce este corpul pentru îndrăgostiţi. Numai el separă şi uneşte fiinţele." Maestrul se

arată în ceea ce spune, dar și în ceea ce tace: „Cunoaște pe orice meșter după ceea ce exprimă; pe meșterul stilului după ceea ce înțelepțește ascunde". Față de artistul adevărat, diletantul pune la contribuție numai virtuțile limbii: „Pentru că ți-a reușit un vers într-o limbă cultă, care compune poetic și gîndește pentru tine, crezi că ești poet în adevăr?" În scăpările tabulelor votive ale lui Schiller se luminează o parte întinsă a personalității și ideilor omului atît de integru, a artistului atît de scrupulos.

Se asociază acestor lucrări baladele. Cei doi prieteni sînt în emulație. Goethe scrie *Zeul și Baiadera, Ucenicul vrăjitor, Logodnica din Corint.* Schiller își alege temele baladelor din lumea antică sau din cea medievală, compunînd pe rînd *Inelul lui Polykrates, Mănușa, Cocorii lui Ibykus, Cufundătorul, Cavalerul Toggenburg, Forja*; în anii următori adaugă ciclului baladelor *Chezășie, Lupta cu balaurul, Hero și Leandru, Contele de Habsburg.*

Genul baladelor se impusese în literaturile occidentale, mai cu seamă în literatura engleză și germană, de cînd Percy publicase baladele folclorice scoțiene și Herder culesese, la rîndu-i, o mulțime de alte compuneri narative versificate în ale sale *Cîntece populare (Volkslieder).* Bürger dăduse și el un număr de balade pe motive populare, printre care renumita *Lenore,* în volumul de poezii din 1789, recenzat de Schiller cu acrimonie. Formele familiare de limbă ale lui Bürger, întregul ton al debitului său poetic îi displac lui Schiller, care cere poetului înălțime în expresie, demnitate clasică. Bürger voia să treacă drept un poet „popular", dar această aspirație, care nu putea să nu primească aprobarea poetului ațintit către sarcina înălțării spirituale a întregului său popor, nu trebuie să rătăcească în facilitate și trivialitate. Năzuința spre zonele superioare ale inspirației, dorința de a impune publicului său concepțiile cele mai generale ale minții și sentimentele în legătură cu ele caracterizaseră poezia lui Schiller pînă atunci. În aceste compuneri vorbise un poet-filozof. Nu era aceasta

însă primejdia acestei producții lirice, amenințată să se piardă în abstracție și în didacticism? Nevoia de a regăsi viața, concretul sensibil, nu adormise niciodată în sufletul lui Schiller. La 14 septembrie 1797, el îi scrie lui Goethe: „De două lucruri are nevoie poetul și artistul: să se ridice deasupra realității și să rămînă în interiorul sferei senzoriale. Numai cînd aceste două cerințe se întrunesc avem de-a face cu artă estetică. Cînd are o natură nefavorabilă, lipsită de formă, se poate întîmpla ca poetul să părăsească terenul realității și al simțurilor și să se piardă în idealism și, dacă inteligența lui este slabă, să devină fantastic; dar se poate întîmpla ca, silit de firea lui, să rămînă în zona senzorială și pe terenul realității, în sensul mărginit al realismului și, dacă fantezia îi lipsește cu totul, să devină plat și vulgar. În ambele cazuri poetul n-are valoare estetică." Schiller cunoaște deci bine îndoita condiție a artei, înțeleasă ca reprezentare a ideii prin imagini sensibile, și s-a silit tot timpul către realizarea echilibrului estetic. Totuși, în poezia lui filozofică precumpănește ideea. Poetul dorea deci o formă nouă a creației, prin care să poată atinge în chip mai palpabil terenul realității sensibile. Această nouă formă poetică o realizează baladele.

Niciodată Schiller nu dăduse, în poeziile lui anterioare, dovada unei acuități senzoriale mai mari în evocarea naturii, a apei, a focului, a mării, a lanurilor de grîu, a oamenilor văzuți în realitatea lor fizică și a unora din îndeletnicirile lor. Impresiile acestea sînt topite în baladele schilleriene, într-o narațiune rapidă și exactă, din care ies la iveală caractere omenești tipice, tablouri de epocă, și se lămurește un tîlc general, o idee morală de mare însemnătate. Baladele lui Schiller sînt „ilustrații", „exemple", în sensul dat acestor cuvinte încă din antichitate. Niciodată poetul nu povestește numai pentru a povesti, ci totdeauna pentru a ilustra prin fabulația sa o concepție generală a spiritului sau o vedere adîncă asupra substratului moral al uneia din epocile istorice ale omenirii. Antichitatea este zugrăvită cu penetrație prin credința ei în destin *(Inelul lui Polykrates),* în ordinea morală a lumii, așa cum vechea tragedie o arată restabilindu-se după atentatele crimei *(Cocorii lui*

Ibykus), în cultul prieteniei *(Chezășia)*. Lumea medievală, a feudalității, este o lume a cruzimii *(Forja — Der Gang nach dem Eisenhammer)*, chiar cînd se asociază cu formele sociabilității rafinate a curteniei *(Mănușa)*, a arbitrarului și abuzului *(Cufundătorul)*; dar în această lume au putut înflori caractere brave *(Lupta cu balaurul)* și sentimente pline de poezie *(Cavalerul Toggenburg)*. Lumea antică și cea medievală lăsaseră despre ele testimonii elocvente în unele din narațiunile autorilor sau ale poporului, în textele scriitorilor de „istorii" sau în baladele populare, pe care Schiller le folosește cu libertate față de ele sau le îmbogățește prin compuneri noi, dar în spiritul lor. Nu putem întreprinde aici un studiu de izvoare, și nici n-ar fi necesar, deoarece Schiller n-a urmărit în baladele sale o operă de erudiție ci, independent față de sursele lui, a dorit numai să intereseze și să miște pe cititor prin evocarea vremurilor vechi, în care oamenii au suferit ca totdeauna, dar s-a refăcut necontenit pentru ei credința în dreptate, în fidelitate, în valoarea sufletelor viteze și pure. Despre astfel de lucruri, constitutive pentru cultura morală a omenirii, ne vorbește întîmplarea felului în care se denunță singuri asasinii poetului Ibykus, la vederea cocorilor martori ai crimei lor; apoi povestea prizonierului siracuzan în luptă cu elementele naturii, pentru a-și salva prietenul lăsat chezășie în puterea tiranului; apoi narațiunile cu teme medievale, în care un erou brav execută porunca crudă a unui feudal odios, se cufundă, cu prețul vieții, mînat de curatul lui sentiment cavaleresc, în valurile mării pentru a pescui cupa azvîrlită de mîna stăpînitorului, se luptă învingător cu balaurul, dar, într-o altă împrejurare, un frate bun al acestor cavaleri, tînărul și frumosul Fridolin, se salvează prin nevinovăție și pietate din cursa întinsă lui de feudalul care-l trimite, ca victimă, oamenilor atroci, meșterii fierari de la forja castelului. Antichitatea este epoca destinului, înteleasă de filozofii ei ca legalitatea morală care conduce lumea. Oamenii pricep destinul, dar n-au găsit încă mijloacele pentru a lupta cu el. Asprimea omenească a crescut în feudalitate, dar în cultura cavalerească s-au ivit suflete brave și luptătoare, prin

care bestialitatea împilării poate fi uneori înfrîntă sau cel puțin ocolită. Acest sens activ al vieții se va dezvolta de aci înainte în cultura popoarelor moderne, în luptele lor pentru libertate și justiție. Baladele schilleriene ne oferă viziunea cîtorva verigi de la începutul marelui lanț de victorii sociale și morale ale omului, ale acelui lanț care va trece și prin marele suflet al lui Schiller.

Cititorii s-au lăsat mișcați de povestirea baladelor, de importanța semnificației lor. În conștiința literară a germanilor, de-a lungul generațiilor, Schiller a trăit, ca poet, mai ales prin baladele lui. Astăzi încă recunoaștem în ele una din părțile cele mai valabile ale creației lui Schiller.

ULTIMII ANI

Încă din 1797 Schiller anunța progresele realizării dramei istorice *Wallenstein*. În mica locuință cu grădină, pe care și-o cumpără la marginea orașului, trecătorii puteau vedea, pînă la ore înaintate ale nopții, fereastra luminată a camerei de lucru și silueta poetului mișcîndu-se fără odihnă. Deși activitatea poetului trebuia să se împartă între redactarea revistelor sale și desăvîrșirea noii lui drame, aceasta înaintează în cursul anilor următori, încît prima ei parte poate fi reprezentată la sfîrșitul anului 1798, pe scena teatrului din Weimar, renovat. Celelalte două părți ale dramei sînt terminate de asemenea și reprezentate în primăvara anului următor. Noi proiecte dramatice se formează în spiritul poetului, care dorește să li se consacre în întregime. Hotărîrea aceasta îl face pe Schiller să se mute din nou la Weimar, pentru a se găsi în apropierea teatrului unde urmau să se reprezinte noile lui piese, apoi să renunțe la orice activitate redacțională. Noua așezare a poetului la Weimar era ușurată de faptul că, încă din 1793, el renunțase de a mai ține cursuri la Universitatea din Jena. După cum dorise totdeauna, Schiller își propune să trăiască numai ca poet. Lucrul devenea posibil prin

producția lui dramatică, asigurată acum de favoarea arătată ei de public și de toate teatrele germane, ca și prin noile contracte editoriale prin care scrierile poetice, istorice și filozofice ale lui Schiller vor vedea de-aci înainte, pe rînd, lumina tiparului, în volume succesive, temelia operelor lui complete de mai tîrziu.

Așezat, mai întîi, într-o locuință trecătoare, apoi în casa cumpărată în apropiere de Goethe, Schiller se consacră acum numai lucrărilor literare. Așa apar și sînt reprezentate, la scurte intervale unele după altele, tragedia *Maria Stuart*, tragedia romantică *Fecioara din Orléans* tragedia cu coruri *Logodnica din Messina*, spectacolul *(Schauspiel) Wilhelm Tell*, ultimele poezii ale lui Schiller. În afară de aceste lucrări originale, Schiller prelucrează pentru scena din Weimar, în același timp, *Nathan* al lui Lessing, *Turandot* al lui Gozzi, *Ifigenia* lui Goethe, *Macbeth* de Shakespeare, traduce *Fedra* lui Racine, comediile *Nepotul ca unchi* și *Parazitul* de Picard. În ultimele luni de viață începe să scrie o nouă dramă, din istoria Rusiei, *Demetrius*, rămasă neterminată. Este o producție imensă, față de scurtul interval de timp consacrat ei, vreo șase ani, deseori întrerupți de boală, cu așezări la pat de săptămîni întregi, după care urmau alte săptămîni de istovire. Poetul este însă un mare muncitor. Goethe i-a rămas în toată această vreme prietenul credincios, cititor al noilor opere, atît de atent față de tot ce privea pe amicul său, încît, cînd nu se puteau vedea, corespondența lor continuă prin scurte misive, mărturisind totdeauna un sentiment devotat și călduros. Urmărindu-l de aproape, Goethe a explicat odată sfîrșitul prematur al prietenului prin felul de a munci al acestuia. În timp ce el însuși, Goethe, lăsa o operă să se maturizeze în spiritul lui și nu scria decît în momentele de bună dispoziție, atunci cînd simțea că opera s-a închegat și cerea să fie exprimată, Schiller era de părere că actul creației poetice poate fi un act de voința, condus cu energie, chiar împotriva ostenelii și a bolii. Începea să scrie odată cu lăsarea serii și continua în cursul nopții susținîndu-se prin abuz de cafea, lăsîndu-și capul să-i cadă pe brațe, cînd era cu totul ostenit, și adormind pentru cîteva momente. Stabilise și o asociație curioasă de deprinderi, remarcată și povestită tot de Goethe, care, găsindu-se odată singur în odaia de lucru a prietenului, a simțit cum îl înfășoară o aromă bizară, un eter subtil dar atît de leșinător, încît a trebuit să deschidă în grabă ferestrele, pentru a se înviora. Doamna Schiller, intrată atunci în odaie, i-a explicat lui Goethe că soțul ei îngrămădea în saltarul mesei de lucru mere putrede și pretindea că nu poate lucra dacă nu simte emanația lor. Ardeau lămpile cu petrol, feștilele lumînărilor trebuiau retezate de mai multe ori în timpul nopții. Acolo, în atmosfera confinată a camerei de lucru, pe cînd familia dormea de multă vreme, se consuma în fiecare noapte drama creației lui Schiller. Un om înalt, cam adus de spate, tușind adeseori, simțind dificultăți de respirație, dureri de coaste și pîntece, construia o operă solidă, clară și adîncă, purtătoarea unui mesaj de prietenie între oameni.

Venea dimineața și poetul se refăcea cu greutate din agonia nopții. Se regăsea cu fericire în mijlocul familiei, sporită pînă în 1804, cu al patrulea copil. Este un soț și un tată iubitor. În octombrie 1799, după nașterea celui de al treilea copil, doamna Schiller se îmbolnăvește grav, cu febră mare și delir, timp de săptămîni. Schiller o îngrijește cu devotament în intervalul lunii întregi în care se părea că Lotte nu va mai trăi, dar își pregătește astfel propriile lui încercări fizice de mai tîrziu. Martorii vieții lui Schiller l-au descris adeseori în mijlocul familiei. Unul din ei îl surprinde jucîndu-se cu copiii, alergînd de-a bușilea în jurul odăii, în mare animație generală. Cînd este bolnav, cere să-i fie aduși copiii, îi privește cu emoție și-i îmbrățișează cu durere. O, dacă ar putea trăi măcar cincizeci de ani, pentru a le putea asigura, prin munca spornică a nopților, condițiile necesare în epoca educației lor ! Viitorul familiei îl îngrijorează. Ducele îi sporește pensia anuală la 400, apoi la 800 de taleri anual. Se face, prin cancelaria ducală, o intervenție la curtea din Viena, în urma căreia i se acordă poetului un titlu nobiliar, menit să pună la adăpost familia poetului, în cazul ușor de prevăzut al dispariției lui premature. Era un demers cu totul obișnuit în condițiile mecenatismului vremii, cînd nici un scriitor

sau artist nu puteau încă trăi din singurele venituri ale operelor lor. Schiller nu este însă deloc un curtean. Instalat de doi ani la Weimar, poetul îi scrie doamnei von Stein, rugînd-o să intervină la curte pentru a nu fi invitat în cercul ei, motivîndu-și dorința prin starea atît de precară a sănătății, dar adăugînd îndată : „În ce mă privește, și după cum mă cunoașteți, nu sînt doritor de nici o distincție care nu este personală, adică de nici o distincție care n-ar răsplăti meritul personal, ci apartenența la o clasă, la o categorie sau la o coterie". Schiller era un caracter foarte independent, dar era atît de greu să fii independent în vremea absolutismului și a micilor tirani care domneau, cu puteri neîngrădite, în țările lor strașnic controlate !

Publicul, care nu-l putea face să trăiască pe Schiller, îi da însă toate dovezile admirației și iubirii lui. Este foarte popular, observă actorul Genast, mai popular decît Goethe. Premierele tuturor pieselor sînt adevărate triumfuri. La Leipzig, unde asistă, în septembrie 1801, la a doua reprezentație a *Fecioarei din Orléans,* este aclamat după primul act și, cînd reprezentația se termină, o mulțime descoperită se adună în fața teatrului, pentru a saluta încă o dată pe poetul care trece prin mijlocul ei ca un erou al națiunii. La Lauchstadt, unde venise să se odihnească în lunile de vară, studenții din Halle, Leipzig și Jena, care organizaseră un bal, află despre prezența poetului în localitate, se duc să-i cînte în fața ferestrelor ; apoi o deputăție i se prezintă și-l invită să ia parte la festivitatea lor. Schiller este oarecum constrîns să o urmeze și, acolo, în sala care răsună de aclamații, un student, ridicat deasupra celorlalți, recită o strofă din *Cîntecul bucuriei.* După o oră, în timpul căreia poetul arată tinerilor prieteni că entuziasmul ar trebui să devină o stare morală, permanentă și generală, a publicului german, poetul este condus în cîntece acasă ; dar către dimineață, ei revin pentru a-i cînta un imn al aurorii. Pretutindeni unde se arată, poetul primește omagiul public, ca și Goethe, dar, după cum își amintește Genast, în timp ce poetul lui *Werther,* al lui *Goetz* și al lui *Faust* primește saluturile mulțimii cu capul ridicat, într-o atitudine plină de mîndrie regală,

ca pe ceva de la sine înțeles și care i se cuvenea pe deplin, Schiller înaintează prin rîndurile mulțimilor adunate în calea lui cu privirile ațintite în pămînt, recunoscător și sfios.

Vin mulți oameni să-l viziteze ; unii îi scriu. Încă din epoca de la Jena trec prin casa lui poetul Hölderin, Novalis, Jean Paul Richter. Kant devine atent asupra scrierilor filozofice ale lui Schiller și consacră un scurt comentariu uneia din ele. Legătura cu Fichte, dificilă la început, se ameliorează apoi, și filozoful devine colaboratorul *Horelor.* Nu este, dealtfel, prea doritor să lege noi relații. La Weimar se ascunde de vizitatorii care-l asaltează. Cînd unul din aceștia, primit de doamna Schiller, cere voie să execute la clavir o compunere inspirată din una din poeziile lui Schiller, care o ascultă dintr-o cameră învecinată, compozitorul are surpriza să-l vadă apărînd brusc pe poet și să primească îmbrățișarea lui. Poetul trăiește retras, dar nu este mizantrop și manifestă cea mai largă bunăvoință umană. Mai tîrziu, făcînd suma impresiilor ei, Karoline von Beulwitz își va aminti de plăcerea arătată de Schiller în frecventarea oamenilor din toate clasele sociale. Nu excludea pe nimeni, își amintește Karoline, nici pe cel ce nu aparținea sferei lui de cultură. Bunăvoința lui răspîndea lumină și căldură în oricare din cercurile omenești formate în jurul lui. Îi erau nesuferite numai pedanteria, formele convenționale ale sociabilității, zădărnicia pretențioasă în toate manifestările ei.

Într-un rînd trece prin încercarea întîlnirii unei călătoare ilustre. Invitat de ducesă și așteptînd-o în salonul acesteia, apare o doamnă care, observînd pe falnicul bărbat în costumul curții, în uniformă și cu sabie, îl ia drept un general, poate comandantul șef al armatelor ducelui de Weimar. Vizitatoarea străină, invitată și ea de ducesă, era doamna de Staël. Renumita scriitoare franceză, urmărită de Napoleon, călătorea acum prin Germania, prin Rusia, prin Suedia, înainte de așezarea ei mai statornică la Londra, unde își va scrie memoriile anilor de exil. Doamna de Staël a consemnat impresiile primei întîlniri cu Schiller, destul de dificile din pricina greutății cu care poetul se exprima în limba franceză.

Conversația a alunecat asupra teatrului clasic francez, despre care Schiller avea de făcut multe rezerve. „I-am răspuns, își amintește doamna de Staël, cu arme franceze, cu vivacitate și glumă, dar curînd am descifrat în ceea ce spunea Schiller, dincolo de toate obstacolele limbii, o asemenea bogăție de idei, încît am fost cucerită de simplitatea de caracter a omului de geniu care risca să intre într-o polemică, în lipsa cuvintelor necesare ideilor lui. L-am găsit atît de modest și atît de lipsit de preocuparea succesului, atît de mîndru și viu în apărarea adevărurilor lui, încît i-am consacrat din acea clipă o prietenie plină de admirație." Însemnările doamnei de Staël fac onoare inteligenței și generozității ei. Schiller știe la rîndu-i să aprecieze, în cursul deselor întîlniri care au loc de-aici înainte, mobilitatea, spiritul și cultura, libertatea și receptivitatea multilaterală a femeii-filozof franceză. O scrisoare către Körner, din ianuarie 1804, atestează aceste aprecieri. Dar doamna de Staël i se pare totuși poetului atît de deosebită față de felul german, sensibilitatea ei poetică îi apare cu atîtea lacune și abundența ei în conversație atît de istovitoare, încît, cînd la începutul lui martie scriitoarea părăsește Weimarul, Schiller îi mărturisește lui Goethe, într-unul din biletele lor zilnice: „Mi se pare c-am ieșit dintr-o boală grea".

Nu este un om închis la impresiile noutății, dar, ca toate caracterele puternice, foarte consolidate, are limite, afirmate de el cu simplitate și curaj. Nu-l poate prețui pe Napoleon, care stîrnește sau va stîrni admirația entuziastă a lui Beethoven, a lui Goethe. Socotește că literatura germană decade în juru-i și nu reține numele nici unuia din marii romantici, care începuseră să se afirme. Dar urmărește pe frații Schlegel și, la începutul lui aprilie 1805, îi împărtășește lui Humboldt aprecierea lui despre cele două căpetenii ale școlii romantice: „Răul pe care (cei doi frați Schlegel) îl produc astăzi în mințile tinere și slabe se va simți multă vreme și trista infecunditate și confuzie, care se arată acum în literatura noastră, este o consecință a acestei nefericite influențe". Este posibil ca aceeași să fi fost și opinia corespondentului lui Schiller. Neoumanismul german,

curentul care includea deopotrivă pe poet și pe criticul lui, era poziția oamenilor care, porniți din iluminism și din *Sturm und Drang*, ajunseseră să organizeze o concepție literară și filozofică în forme perfecte, dar ermetice față de valul neistovit al vieții. În noua lume a romanticilor, Schiller s-ar fi simțit un rătăcit. Din această lume vor ieși însă luptătorii în războaiele de independență ale Germaniei, scriitorii care vor desfunda izvoarele adînci ale cîntecului și basmului popular german. Prin această nouă lume, Humboldt va trece, ca erudit, pînă în anii tîrzii, cînd va evoca încă o dată figura atît de înaltă a marelui prieten.

DRAMELE ISTORICE

Trebuie să ne oprim în fața rodului literar al celor din urmă ani ai lui Schiller, dramele istorice și ultimele poezii. Drama istorică era un gen pe care-l impunea tradiția shakespeareană, atît de puternică în Germania. Încă din prima lui perioadă, poetul se oprise în fața unor teme istorice, fără să extragă totuși din ele ceea ce reflecția asupra trecutului popoarelor poate oferi unui autor dramatic. Desigur, în *Hoții*, mediul istoric este implicat în datele generale ale acțiunii, dar atît de puțin zugrăvit în amănuntele ei, încît, după cum am văzut, primul regizor al piesei a putut avea ideea s-o reprezinte ca pe drama altui timp. În *Fiesco* și în *Don Carlos*, mediul este mai caracterizat, totuși poetul înfățișează acțiunile sale mai mult ca pe rezultatele unor caractere individuale decît ca pe acele ale unor mari curente istorice. Pe de altă parte, în toată dramaturgia anterioară a lui Schiller, poetul exprimase, prin intermediul fabulației istorice, propriile lui probleme, ale tînărului luptător pentru libertate din epoca iluminismului și a perioadei *Sturm und Drang*. Dincolo de pozițiile mai vechi, urmase însă, pentru Schiller, studiul istoric intensiv, la care îl obligaseră lucrările lui asupra Europei occidentale în secolul al XVI-lea, apoi efortul spre obiectivitate, stimulat de frecventarea și exemplul lui Goethe. Îmbogățit cu aceste cîștiguri, Schiller revine, în noile lui

drame, asupra tematicii istorice şi dă, în *Wallenstein*, în *Maria Stuart*, în *Fecioara din Orléans*, mari compuneri dramatice, susţinute de o adîncă reflecţie asupra mersului istoriei şi asupra chipului în care se dezvoltă afacerile de stat, în forme de organizare artistică nutrite de experienţa îndelungă a scenei. Tehnica întîrzierii efectelor, aşa-zisele „motive retardatare", despre care ne vorbesc scrisorile dintre Schiller şi Goethe, o adevărată mină de reflecţii estetice asupra poeziei epice şi dramatice, dă rezultate însemnate în noile drame ale lui Schiller, reţinute neîncetat, din momentul primei lor reprezentări, în repertoriul tuturor teatrelor din lume.

„WALLENSTEIN"

Se vorbeşte despre *Wallenstein* ca despre o „trilogie". Cele trei părţi ale „poemului dramatic", cum l-a numit Schiller, n-au însă nici măcar o autonomie relativă, încît *Wallenstein* este mai degrabă o dramă monumentală în unsprezece acte, care nu poate fi reprezentată decît cel puţin în două zile consecutive. Monumentalitatea nu este determinată, dealtfel, numai de dimensiunile compoziţiei, dar şi de complexitatea episoadelor ei, care pun în mişcare cincizeci de personaje, o numeroasă figuraţie şi fac necesare dese schimbări de decor. Monumentalitatea rezultă şi din multiplicitatea planurilor secundare, prin care întregul capătă o adîncă perspectivă, din vastele orizonturi de gîndire ale acestui întreg. De multă vreme, poate de la Shakespeare, nu se găsise un poet care să domine o materie dramatică atît de complexă, cu o stăpînire atît de magistrală a mijloacelor sale, fără să obosească nici un moment interesul spectatorului sau al cititorului. Este reuşita cea mai de seamă a puterii dramatice a lui Schiller.

Materia îi era cunoscută poetului încă din anii în care scrisese *Istoria războiului de treizeci de ani*. Dacă extrage acum, din bogatele evenimente ale vremii, episodul lui Wallenstein, împrejurarea se explică prin motive actuale, pe care prologul dramei le expune. Lunga înfruntare între puterile protestante şi cele catolice se

terminase prin pacea westfalică în 1648. Deşi teribilul război lăsase o Germanie pustiită şi slăbită pentru multă vreme, pacea care-l încheie asigurase Europei absolutiste o relativă stabilitate, zguduită acum din nou de Revoluţia franceză, de campaniile napoleoniene, de freamătul popoarelor năzuitoare spre libertate. Ne găsim deci, la 12 octombrie 1798, data reprezentării primei părţi a dramei : *Tabăra lui Wallenstein*, într-un moment în care evenimentele vremii impuneau evocarea timpului cînd se puseseră bazele orînduirii politice zguduite acum de aceste evenimente. Prologul exprimă cu claritate motivul social şi psihologic al noii drame :

Azi, la sfîrşitul grav al veacului,
Cînd tot ce se întîmplă e poezie,
Cînd ochii văd cum forţe uriaşe
Spre-o ţintă prea înaltă se silesc,
Cînd lupta ce se dă e pentru om,
Pentru puterea lui şi libertate,
Azi umbrele pe scenă agitate
Cuvine-se să-ncerce zbor înalt,
Să nu le ruşineze scena vieţii.

Vedem căzînd în pulbere azi forma
Puternică pe care-acum un veac
Şi jumătate o dădu o pace
Binevenită statelor Europei,
Doritul rod al lungului război.
Poetul se încearcă încă o dată
Să vă vrăjească timpul cel grozav,
Priveşte mai voios spre ziua de-astăzi
Şi-n viitorul cu nădejdi bogate.

În *Tabăra lui Wallenstein (Wallensteins Lager)* luăm cunoştinţă de starea de spirit a trupelor vestitului general din slujba împăratului de la Viena. Războiul dura de cincisprezece ani şi armata comandată de Wallenstein, duce de Friedland, se găsea acum în Boemia, în faţa oraşului Pilsen. Era o armată de mercenari, adunată din toate părţile Europei şi care o străbătuse în regiuni întinse ale ei, purtată de vitejia şi norocul în lupte ale comandantului suprem, secundat de alţi generali, înălţaţi

din vechii războinici de meserie și adunați ei înșiși din toate neamurile stăpînite de casa de Austria, printre care Octavio și Max Piccolomini, tatăl și fiul, descendenți ai unei stirpe longobarde, niște „Welși", cum îi numeau cu oarecare dispreț camarazii lor germanici. O armată de mercenari se demoralizează ușor, mai ales cînd nu este de multă vreme plătită și cînd stagnează, cum era cazul acum. Armatele suedeze ale lui Gustav pîndeau undeva la granițele Boemiei. Singura legătură interioară a trupelor imperiale stătea în devotamentul pentru generalisimul lor, după tipul lui moral un *condottiere* renascentist, om de arme priceput, foarte intrepid, capabil să intervină și să lovească hotărîtor în orice punct al întinsului război de mișcare. În jurul lui Wallenstein, văzînd norocul lui nedezmințit în lupte, soldățimea țesuse un văl de legende fabuloase : are iarba fiarelor, s-a legat cu dracul. *Tabăra lui Wallenstein* ne înfățișează lumea mercenarilor, ducînd cu ei pustiirea în țările pe care le străbat, cu iubite de pripas, cu vivandierele și călugării ațintiți pe urmele trupelor pentru a le susține moralul cam ostenit de grelele încercări impuse lor de interesele casei apostolice. Întreaga parte întîia a dramei este un vast și pitoresc tablou al vieții într-o tabără militară, înainte de formarea armatelor naționale, zece scene desfășurate la modul umoristic, cu folosirea formelor populare și argotice de limbă.

În partea a doua, în *Piccolomini*, conflictul se precizează. Mediul este aci altul ; este al anturajului lui Wallenstein, care trăiește în formele unei curți princiare, locuiește într-un castel, acordă audiențe, este înconjurat de consiliul generalilor lui. A trimis să i se aducă doamna, ducesa de Friedland, și pe fiica lui, pe Thekla, crescută departe de influența tatălui. Cele două doamne apar împreună cu Max Piccolomini, însoțitorul lor în primejdioasa călătorie întreprinsă, om de încredere al generalisimului, prietenul lui mult iubit. Între Thekla și Piccolomini, călătoria a legat o dragoste pasionată din ambele părți. Generalisimul privește în altă parte. A venit de la Viena un trimis al împăratului, alarmat de

zvonurile care-i soseau din tabăra lui Wallenstein. Întrevederea cu consilierul de război Questenberg precizează situația. Armatele lui Wallenstein nu se mai puteau bate acum decît pentru satisfacerea meschinelor pretenții teritoriale ale casei imperiale. Ne găsim în epoca războaielor de jaf ale absolutismului și ceva ca înțelegerea felului în care taberele în luptă se înfruntau acum, în afară de orice aspirație și de orice interes al popoarelor astfel sacrificate, pare a trece prin cugetul lui Wallenstein. Războiul devenea absurd și inutil pentru cine izbutea să se ridice peste momentul istoric al absolutismului și, luminat de o astfel de înțelegere mai înaltă, cineva ar fi putut dărui Europei pacea către care popoarele aspirau. Se vesteau noile drepturi ale popoarelor, cu neputință să se realizeze în regimul opresiunii absolutiste și care n-ar fi întîrziat cu un secol și jumătate să ia ființă, odată cu marea revoluție burgheză și cu constituirea primei națiuni moderne în Franța, dacă o idee ca aceea apărută, în forme, dealtfel, încă destul de nebuloase, în mintea lui Wallenstein, ar fi putut să izbutească atunci. Umilirea și limitarea puterii imperiale, coloana cea mai rezistentă a absolutismului european, ar fi apropiat timpurile noi.

Pe această mare idee istorică se grefează aspirația personală a lui Wallenstein. Era oare el îndatorat cu toată credința împăratului, cînd acesta îl părăsise în împrejurări grele și se pregătea acum să-l umilească, retrăgîndu-i comanda armatelor ? Nu-i datora mai mult împăratul lui, decît el împăratului ? Se va smulge deci de sub puterea suverană și, după ce va oferi pace inamicului, se va încorona ca rege al Boemiei. Trupele sînt solid legate de comandantul lor suprem. Generalii îi sînt credincioși. Au semnat o declarație de fidelitate. Va trece din nou la biserica protestantă, din care ieșise pentru a se putea pune în slujba împăratului și va oferi popoarelor libertatea de conștiință dorită de ele. Semnele cerului îi sînt favorabile. Întocmai ca mulți oameni ai Renașterii, Wallenstein este astrolog. Îl secundează în observația mersului planetelor un italian expert, Battista Seni : Jupiter și Venus au înconjurat pe Marte ; Saturn

e în *cadente domo*, nici un *malefico* nu ofensează pe cele două mari *lumina*. Este timpul de a trece la faptă.

În realitate, drumul hotărîrilor lui Wallenstein este mult mai sinuos, interceptat precum este de multe îndoieli și ezitări, de dezvoltarea neprevăzută a situației. Partea a treia a dramei, *Moartea lui Wallenstein*, ne înfățișează prăbușirea eroului. Îl trădează, mai întîi, Octavio Piccolomini, care primise, pe ascuns, ordinul de a-l înlocui la comandă. Generalii își retrag pe rînd sprijinul lor față de manifestarea hotărîrii imperiale și de perspectivele schițate la orizont. Tratativele cu suedezii duc la rezultate dincolo de așteptările și de dorința comandantului rebel, imposibil de evitat, îndată ce acesta se angajase pe calea tratativelor. Va trebui să predea cetățile și să deschidă porțile capitalei, ale orașului Praga. Moralul trupelor începe să se clatine. Este adevărat că Wallenstein îl trădează pe împărat? I se cere un răspuns clar și un cuvînt precis pentru fapta în pregătire. Max Piccolomini, acela care păruse a-l fi înțeles mai bine pe Wallenstein și era legat de el prin iubire prietenească, stă sub influența ducesei și a fiicei ei, a Theklei, rămase credincioase curții din Viena, chiar împotriva hotărîrii soțului și tatălui. Max Piccolomini părăsește deci tabăra lui Wallenstein, după zbuciumul istovitor al inimii lui devotate și este ucis în lupta cu acei pe care abia îi părăsise. Wallenstein este cutremurat, slăbit, trădat, și cade sub loviturile generalilor lui.

Schiller a formulat odată maxima memorabilă: *Istoria lumii este tribunalul lumii — die Weltgeschichte ist der Weltgericht.* Putem deci, în lumina desfășurării istorice, chema la judecată cazul lui Wallenstein, pentru a înțelege mai bine cauzele prăbușirii lui. Wallenstein a simțit absurditatea războaielor absolutismului și, prin urmare, a orînduirii politice care le purta în interesul caselor domnitoare și în disprețul popoarelor sacrificate de ele. Dar deși poziția lui politică era justă, pentru că era în sensul dezvoltării viitoare a istoriei, Wallenstein continua să gîndească în categoriile politice ale absolutismului. Ducele de Friedland, visîndu-se rege al Boemiei, credea a-și putea sprijini acțiunea pe devotamentul generalilor pe care își propunea să-i răsplătească

prin proprietăți și onoruri, deci pe niște relații personale de tip feudal. Ca om format în umanismul Renașterii, i se întîmpla lui Wallenstein să invoce precedentele din antichitate, pe al lui Iulius Cezar, pentru a-și motiva acțiunea și pentru a întrezări o izbîndă deopotrivă cu a lui Cezar. Precedentele istorice pot intra, în adevăr, în raționamentele oamenilor politici, dar numai atunci cînd ei se pricep să scoată din istorie învățămîntul că izbutește numai ceea ce este în sensul mișcării. Victoria lui Cezar la Roma, durabilă chiar după căderea lui, se explică prin necesitatea de a înlătura influența aristocrației senatoriale, a reprezentanților vechilor ginți, din care se aleg, dealtfel, asasinii lui. Cezar a căzut, dar noua lui rînduire a învins și s-a menținut apoi timp de secole. Wallenstein se prăbușește și el, dar acțiunea lui rămîne deocamdată fără viitor, pentru că nu-i dă temelia unei mișcări populare, a maselor omenești cărora voia să le aducă pacea și prosperitatea, ci crede că se poate sprijini numai pe trupe și pe generali mercenari, pe tratative secrete, pe mijloacele militare și diplomatice ale vechii orînduiri. Fiindcă stăruie să gîndească în categoriile politice ale absolutismului, Wallenstein se îndoiește el însuși de valoarea morală a acțiunii lui, și ezitările îi slăbesc energia și încrederea generalilor. Evenimentele ar fi luat poate un alt drum dacă Wallenstein s-ar fi pus în fruntea unei mișcări populare și dacă, în loc să viseze a institui o nouă putere absolutistă, ca rege al Boemiei, s-ar fi gîndit să amelioreze și să înalțe condiția nefericită a popoarelor din vremea lui. Nu sosise însă timpul apariției unui astfel de gînd. Va trebui să treacă un secol și jumătate, pînă cînd un alt general viteaz, de data aceasta un francez, adorat și el de armatele lui, dar sprijinindu-se pe elanul revoluționar al unui popor întreg, să izbutească prin instaurarea unei noi orînduiri a lumii, pe care, dealtfel, o trădează cînd din general revoluționar devine dictator și împărat, se aliază cu vechea monarhie imperială, creează o nouă aristocrație în jurul lui și duce războiul în alte țări, împotriva libertății altor popoare. Schiller nu pronunță numele lui Napoleon Bonaparte, care în momentul compunerii lui *Wallenstein* era de-

parte de a fi întregit figura lui istorică, dar poetul se referă la luptele care începuseră între vechiul absolutism și Republica franceză, lupte care, după cum ne lasă a înțelege strofele citate ale prologului, poetul spera că vor fi încununate de pacea și libertatea popoarelor.

„MARIA STUART"

Evenimentele în legătură cu tragica moarte a Mariei Stuart, regina Scoției, îl preocupaseră pe Schiller, ca temă posibilă a unei viitoare compuneri dramatice, încă din anii tinereții. Îndată după terminarea lui *Wallenstein,* poetul reia vechiul proiect și-l realizează, în cîteva luni de muncă intensă, încît în iunie 1800 piesa a putut fi reprezentată la Weimar. Avem de-a face, și de data aceasta, cu o dramă istorică, o „tragedie", cum o subintitulează poetul, pentru a sublinia desigur apropierea ei de tipul tragediei clasice. În adevăr, Schiller, care se pronunțase de atîtea ori împotriva „unităților" teatrului clasic francez, respectă cel puțin de data aceasta unitatea acțiunii și oarecum pe aceea a timpului, înfățișîndu-ne conflictul dintre Elisabeta, regina Angliei, și Maria Stuart, prizoniera ei, în momentul culminant al conflictului, în ultimele trei zile de viață ale reginei care sfîrșește pe eșafod. Piesa n-are deci mulțimea de planuri și perspectiva adîncă a lui *Wallenstein;* nu ne sînt înfățișate decît evenimentele strict necesare promovării singurei acțiuni reținute de dramaturg, încît acestea se succed cu o mare rapiditate. Întreaga piesă este „un al cincilea act" al unei drame, scrie unul din criticii lui Schiller. Körner, care citea cu mare atenție fiecare nouă lucrare a prietenului său, face observația că noua tragedie se întemeiază pe *acțiune,* mai mult decît pe *caractere.* Körner utilizează deci o deosebire făcută de Aristotel în *Poetica* lui, cînd, întrebîndu-se care din aceste două elemente are o însemnătate mai mare în tragedie, răspunsese că această însemnătate revine acțiunii, deoarece există tragedii fără caractere, dar nu fără acțiune. A fost însă tocmai contribuția evoluției literare mai noi, începînd cu Shakespeare, de a impune ca preocupare principală a poeților dramatici zugrăvirea caracterelor omenești, din care urmează să izvorască acțiunea și să se motiveze prin ele. Se poate oare spune că, în *Maria Stuart,* Schiller revine la tipul tragediei antice, unde este evident că preocuparea psihologică cunoaște o dezvoltare mai mică decît aceea pe care i-o dau poeții moderni? Nu putem îndrăzni această afirmație deoarece noua dramă a lui Schiller face să se înfrunte două caractere feminine și din această înfruntare să derive dacă nu rezolvarea conflictului, cel puțin brusca lui soluționare. Observația lui Körner rămîne justă numai în sensul că, de data aceasta, Schiller a fost mai puțin preocupat decît în *Wallenstein* de a pricepe complicația labirintică a unui suflet omenesc, interesul lui mergînd, în primul rînd, către prezentarea scenică a unuia din episoadele istorice cele mai răsunătoare de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și care a impresionat mai mult pe contemporani și pe urmași.

Specializat oarecum în istoria veacului al XVI-lea, în care germanii trebuiau să recunoască prima epocă a istoriei lor mai noi, Schiller prezintă, în *Maria Stuart,* unul din rezultatele reformei religioase în altă țară decît în patria lui, în insula britanică. Întocmai ca în Germania, reforma religioasă n-a fost îmbrățișată în toate punctele teritoriului național britanic, deoarece interese deosebite determinau primirea sau respingerea reformei. Burghezia engleză, care se pregătea să facă din țara ei cea mai mare putere maritimă și comercială a vremii, sprijină acțiunea de smulgere a lui Henric al VIII-lea de sub puterea Romei, în formele noii religii reformate, ale anglicanismului. Scurta domnie a Mariei Catolica, cu teribilele ei prigoniri împotriva reformaților, este un episod repede eliminat. Elisabeta restabilește puterea unui stat reformat, în acord cu interesele noii burghezii comerciale și manufacturiere, bucuroase să scape de fiscalitatea papală și de constrîngerile de toate felurile pe care catolicismul le aducea în țările supuse influenței lui. Pătrunderea reformei merge mult mai greu în Scoția, unde la adăpostul munților ei, departe de coastă, în regimul mai primitiv al economiei pastorale, feudalitatea, împreună cu vechiul ei aliat, cu

catolicismul, rămîn deocamdată mai puternice. Nevoia de unificare a teritoriului național, marea problemă a timpului, rezolvată pînă atunci numai de Franța, întrevedea două căi : unificarea unei țări în întregime reformată sau în întregime catolică. Ultima cale este întrevăzută de Franța prin intermediul tinerei prințese Maria Stuart, fiica regelui catolic al Scoției Iacob V, educată la curtea franceză și care, căsătorită cu moștenitorul tronului Franței, cu Delfinul, ar fi putut întinde influența franceză în insulele britanice, după izgonirea Elisabetei, fiica socotită bastardă a lui Henric al VIII-lea și a Annei Boleyn, niciodată recunoscută de biserica romană ca soție legitimă. După moartea timpurie a Delfinului, Maria se întoarce în Scoția unde luptele religioase erau în toi. Pentru a pacifica țara, Maria semnează, în 1561, tratatul din Edinburg, prin care renunță la titlul de regină a Angliei, purtat mai înainte. Se căsătorește cu lordul Darnley. Căsătoria este nefericită. Dar cînd Darnley este asasinat și Maria se căsătorește, pentru a treia oară, cu contele Bothwel, asasinul lui Darnley și poate complicele reginei, revolta populară izbucnește din nou. Maria se refugiază în Anglia și cere azil Elisabetei, dar aceasta o face prizonieră și o pune sub inculpația de a fi complotat împotriva ei. Sosise poate momentul unificării Angliei sub puterea coroanei reformate.

De zece ani stă Maria în închisoarea Elisabetei, fără să fi putut obține o singură întrevedere și o explicație cu regina, vara ei. Trăiește într-un regim de multe lipsuri și ofense de tot felul, înconjurată de puțini slujitori credincioși. Și-a păstrat maiestatea și frumusețea, care vorbește atît de puternic bărbaților. Cercurile de curte ale Franței continuă să se intereseze de soarta ei. Regele Spaniei făurește proiecte de atacare a Angliei. Are complicități sau, poate, numai bunăvoințe, și la curtea Elisabetei, pe a lordului Leicester, care, îndrăgostit de Maria și nutrind proiecte matrimoniale în legătură cu ea, vrea să obțină de la Elisabeta cel puțin întrevederea dorită de atîta vreme, sigur că farmecul renumit al reginei prizoniere ar putea triumfa în această împrejurare. S-a îndrăgostit de ea și un tînăr nobil, Mortimer, nepotul temnicerului Mariei. Este unul din acei tineri

pasionați și generoși, zugrăviți mereu de Schiller, deci ruda bună a lui Ferdinand von Walter, a lui Don Carlos, a lui Max Piccolomini. Mortimer a călătorit în Italia și a văzut, la Roma, magnificența artei și a culturii, mult sporită în epoca Contrareformei. A stat cîtva timp printre iezuiți care continuă să pregătească preoți pentru Anglia. Imaginația lui a fost atît de izbită, încît a reintrat în biserica romană. A trecut și prin Franța și a primit misiuni. Vine cu o scrisoare de la cardinalul de Guise, unchiul Mariei, care i-a încredințat secrete și l-a instruit în arta grea a prefăcătoriei. Se simte omul capabil de a elibera pe Maria, care, scăpată de închisoarea Elisabetei, va trebui să treacă sub jugul pasiunii frenetice a lui Mortimer, cunoscută de ea în atîți bărbați, iubiții și victimele ei. Regina ezită ; preferă să-l folosească pe Mortimer pentru a-i transmite o scrisoare lui Leicester. Dar Mortimer a organizat complotul eliberării, în care au intrat nobili nemulțumiți și personaje tenebroase din vechea biserică.

A sosit ziua întrevederii, acceptată de Elisabeta la insistențele lui Leicester. În parcul castelului de la Fortheringhay, Elisabeta o întîlnește pe fosta ei rivală, ca din întîmplare. Maria imploră clemența reginei Angliei și îi cere libertatea, dar cu demnitatea unei persoane de același rang cu suverana implorată. Inima Elisabetei nu se înduplecă cu ușurință. Maria este pasionată și inima ei se poate frînge. Elisabeta este rece și rămîne inflexibilă. Este epoca în care filozofia politică făurise ideea „rațiunii de stat". Ideea venea din lumea catolică. Machiavelli o teoretizase la începutul secolului. Regii Franței au aplicat-o. A făcut ce era în dreptul ei să facă. A apărat un stat și un tron. Ar fi putut aplica lecția dată de Noaptea Sfîntului Bartolomeu. Nu va mai lăsa-o să-și exercite meșteșugul seducțiilor ei, pentru a-și găsi un al patrulea bărbat și poate o altă victimă. Aceasta este mult lăudata frumusețe a Mariei, lord Leicester ? O frumusețe admirată de toți bărbații se dăruiește ușor tuturor." Insultarea femeii întrece puterea de a se stăpîni a Mariei, și cele două regine, readuse la nivelul lor instinctiv, își spun cuvinte care nu se mai pot repara.

Cînd regina, mînioasă, se întoarce la reşedinţa ei, un călugăr barnabit, din complotul lui Mortimer, încearcă un atentat. Este zarvă mare ; mulţimea cere executarea Mariei. Regina se decide să iscălească sentinţa de condamnare şi o încredinţează spre îndeplinire unui funcţionar, lui Davison, ordonînd în acelaşi timp, cu cruzime, ca Leicester să conducă execuţia. Şi cînd execuţia se produce, după ce Maria primise sentinţa cu linişte măreaţă şi se îndreptase spre moarte cu disciplină pioasă, Elisabeta încearcă să îndepărteze de ea blamul posterităţii, acuzînd graba lui Davison de a fi executat sentinţa şi predîndu-l justiţiei.

Scriindu-i lui Körner, în august 1799, într-un moment în care compunerea *Mariei Stuart* era destul de înaintată, Schiller îşi exprimă îngrijorarea provenită din faptul că tema, deşi atît de cunoscută, nu fusese încă tratată de nici un poet de seamă şi deci s-ar putea să aibă un defect secret *(ein geheimer Fehler)*, adică un neajuns care s-ar opune dezvoltării ei tragice. Neajunsul ar fi putut sta în relativa identitate de factură a celor două personaje principale : o împrejurare care ar fi putut limita adîncimea conflictului dintre ele. Se poate spune că, pe cît i-a stat în putinţă, Schiller a evitat acest neajuns. Cele două regine, deşi personaje la fel de crude, cum au fost toţi suveranii absolutismului, se diferenţiază prin faptul că una este o regină care domneşte şi cealaltă o regină prizonieră. Lunga detenţiune a umanizat caracterul Mariei şi educaţia ei la curtea Franţei i-a dat avantaje spirituale, o cultură mai înaltă, un gust pentru poezie şi arte, care o împodobesc şi o umanizează la rîndul lor. Maria este apoi de o rară frumuseţe, „cea mai frumoasă femeie din lume“, cum spune Mortimer, şi această frumuseţe a intrat ca un element în destinul ei personal. Splendida înflorire a vitalităţii ei a atras necontenit pe bărbaţi, iar ea a fost pasionată şi vanitoasă, a întins mreje şi n-a ezitat în faţa faptei celei mai cumplite, cînd s-a ştiut înşelată. Lungul ei trecut de pasiuni adaugă o poezie melancolică înfăţişării şi caracterului ei, la sfîrşitul anilor lungi de suferinţă, şi oboseala întregului trecut îi îngăduie să se despartă cu graţie şi nobleţe de viaţă. Este ca un crin încărcat de grele parfumuri, pe care îl seceră coasa morţii. Schiller o zugrăveşte pe Maria Stuart cu o deosebită favoare şi întinde sentimentul lui de simpatie pentru eroină şi asupra religiei care o mîngîie. S-a observat în *Maria Stuart* o anumită complezenţă pentru catolicism, surprinzătoare la poetul care şi în *Don Carlos* şi în *Wallenstein,* chiar şi aci, a arătat de atîtea ori mijloacele de perfidie şi cruzime pe care Contrareforma n-a pregetat să le folosească.

În faţa Mariei, Elisabeta apare ca o fiinţă rece, calculată, capabilă nu numai de răutate, dar şi de josnicie. Episodul lui Davison produce revoltă. Perfidia ei întrece orice margine, atunci cînd crede că-l poate folosi pe Mortimer ca pe o unealtă şi îi dă, în mare taină, însărcinarea de a o ucide pe rivală. Nu este o pasionată ca Maria, dar nu este lipsită de senzualitate ipocrită şi, faţă de Leicester, sloiul de gheaţă al inimii ei pare să se moaie, dar numai pînă cînd, simţind că bărbatul către care se îndreptase veleitatea ei amoroasă preferă pe Maria, îi dă misiunea crudă de a comanda execuţia acesteia. Elisabeta este o fiară. Portretul reginei care a dat numele ei epocii lui Marlowe şi Shakespeare este făcut fără nici un menajament. Şi în *Maria Stuart* deci, ca şi în *Intrigă şi iubire* şi în *Don Carlos,* Schiller a arătat grozăviile absolutismului, abuzurile de toate felurile către care coboară suveranii care exercită o putere personală necontrolată, degenerarea tipului uman prin excesul autorităţii tiranice. Din acest punct de vedere, se poate spune că *Maria Stuart* confirmă tendinţa mai veche a dramei schilleriene.

„FECIOARA DIN ORLÉANS“

Maria Stuart nu-şi găsise, pînă la Schiller, poetul. Ioana d'Arc găsise pe doi din cei mai de seamă, pe Shakespeare şi pe Voltaire, dar şi unul, în *Henric VI,* prin

resentiment englez, și celălalt, în *La Pucelle,* printr-o îngustime care îl făcea să priceapă așa de puțin ceea ce venea dintr-o epocă prea deosebită de a lui, n-au tratat tema Ioanei decît pentru a o înjosi. Fecioara din Orléans devine deci, pentru Schiller, obiectul unei reabilitări. Trimițîndu-i noua lui dramă lui Wieland, care îi oferise romanul *Aristipp,* unde este vorba de curtezana Lais, prezentată favorabil, Schiller îi scrie, la 17 octombrie 1801 : „Mi-ai făcut la începutul acestui an, iubite și onorate prieten, un dar atît de plăcut cu al dumitale Socrate și cu prietena lui, Lais, încît doresc din inimă să mă revanșez, pe cît îmi stă în putință. În locul unei hetaire îți trimit o fecioară și aș dori ca ea să nu facă o figură mai rea printre fecioare, decît face Lais a dumitale printre prietene. Ambele au comun faptul că încearcă să reabiliteze două doamne amabile, dar cu proastă reputație, și cred că vei fi de acord cu mine că Voltaire a făcut tot ce i-a stat în putință pentru a îngreuia sarcina unui urmaș dramatic al lui. Dar dacă Voltaire a tîrît-o prea mult în noroi pe *La Pucelle* a lui, eu am așezat-o pe a mea poate prea sus. N-aveam însă altceva de făcut, dacă era vorba să îndepărtez stigmatul aplicat de Voltaire pe fruntea frumoasei lui."

Fecioara din Orléans este deci o operă de reabilitare, prima din lunga serie a reabilitărilor romantice, care, prin opere dramatice și narative ca *Chatterton* a lui Vigny, ca *Marion Delorme* a lui V. Hugo, ca *Jidovul rătăcitor* al lui Eugène Sue, ca *Mizerabilii* înșiși și ca atîtea altele, în care figuri reprobate de istorie sau de legendă sînt supuse unei noi prețuiri și aureolate printr-o înțelegere superioară, definesc una din atitudinile romantismului. Este motivul, valabil astăzi, pentru care Schiller și-a subintitulat noua lui piesă „o tragedie romantică". Motivul lui propriu trebuie să fi fost că, tratînd o temă romantică și anume una din evul mediu francez, noua lucrare dramatică se lega cu acel interes pentru o mai veche epocă istorică, menit a da mari rezultate de aci înainte. Poezia evului mediu va deveni una din sursele de inspirație ale romanticilor și, în raport cu ceea ce va urma, se poate spune că Schiller se găsește la un început de serie.

Schiller s-a oprit și în baladele lui, după cum am văzut, în fața unor teme ale evului mediu și a arătat înțelegere pentru sufletele naive, curate și viteze apărute în această epocă istorică. Abordînd din nou o temă medievală, Schiller o tratează tot într-o tragedie de acțiune, deși abundența materiei îl obligă la episoade pe care și le interzice în *Maria Stuart.* „Fata din Orléans, îi scrie Schiller lui Körner la începutul lucrării, în iulie 1800, nu poate fi băgată într-un corset tot atît de strîns ca al Mariei Stuart. Va avea un număr mai mic de coli de tipar, ca aceasta din urmă, dar acțiunea dramatică are o întindere mai mare și se mișcă cu mai multă îndrăzneală și libertate." Nu este deci vorba, de data aceasta, de evenimentele cîtorva zile, ci de lunga înlănțuire a faptelor din partea finală a așa-zisului război de o sută de ani, cînd, prin acțiunea țărăncuței din Domrémy, Ioana, fiica țăranului bogat Thibaut d'Arc, a fost despresurat Orléans-ul și regele Franței, Carol al VII-lea, a fost încoronat la Reims, făcîndu-se astfel pașii decisivi către sfîrșitul lungii încercări : izgonirea ulterioară a englezilor de pe teritoriul francez și unificarea acestuia în primul stat național al Europei apusene. Este vorba deci de evenimentele din 1429—1430, din preajma despresurării Orléans-ului și pînă la căderea Ioanei în prizonieratul englez, unde va fi judecată ca vrăjitoare și arsă pe rug, și nu pînă la căderea ei pe cîmpul de luptă, cum prezintă Schiller lucrurile, luîndu-și libertate[1] prea mare față de adevărul istoric.

Ioana trăiește deci în casa tatălui ei, păscînd oile și ajutînd la gospodărie. E a treia fată a țăranului Thibaut. Sînt vremuri grele de război și Thibaut vrea să-și mărite fetele ; dar Ioana nu se gîndește la măritiș. Este o copilă ciudată. Au venit pînă la ea rituri vechi, din vremea strămoșilor celți, și ea le-a deprins și le practică

[1] În textul de bază : libertăți. Corectat după manuscris (n.ed.).

pe toate. Stă sub ramurile stejarului bătrîn al druizilor și ascultă ce-i spune freamătul lor. Vorbește cu duhul muntelui, culege rădăcini la miezul nopții și prepară băuturi din ele, face semne în nisip. Thibaut este plin de griji. A visat-o într-o noapte stînd pe tronul regelui Franței, cu diadema cu șapte stele pe creștet, și regele, prinții, comiții, episcopii închinîndu-se înaintea ei. Ferească Dumnezeu de-așa nenorocire! Ia seama, Ioana, păzește-te de duhuri, nu căuta singurătatea, căci în pustietate a îndrăznit Satana să ispitească pe stăpînul cerului!

A venit un cumătru de la tîrg și a adus un coif, pe care i l-a lăsat o țigancă în brațe și s-a făcut nevăzută. Ioana vrea coiful. Cumătrul Bertrand a adus și vești de la tîrg. E mare jale în Franța. Englezii au cuprins toate țările pînă la Loire. S-au strîns în jurul Orléans-ului și l-au împresurat, aduse de englezi, armate din toate țările pămîntului, lăncieri burgunzi și luxemburghezi, din Namur și din Brabant, gandezi îmbrăcați în catifea și mătase, olandezi mulgători de vaci și frizoni de lîngă Marea de gheață. S-a amestecat printre toate limbile pămîntului lupoaica, muierea răposatului rege nebun, mama celui de azi, regina Isabeau, îmbrăcată în oțele și îndemnînd la luptă împotriva feciorului ei. În tabăra de la Orléans s-a adunat floarea cavalerilor englezi. Au ridicat turnuri mari să privească dincolo de ziduri, au săpat galerii sub pămînt și le-au umplut cu pulbere ca să arunce orașul în aer și au trimis asupra lui ghiulele grele, încît bisericile zac acum în ruină și turnul de la Nôtre Dame s-a aplecat. Regele și curtea lui sînt la Chinon. N-are trupe. E cu mîinile legate. Numai cavalerul Baudricour a izbutit să adune șaisprezece steaguri și să le pornească în ajutorul regelui. Dar acum englezii i se țin pe urme, și Baudricour se gîndește să se unească cu burgunzii, ca aceștia să rămînă francezi, dacă Franța și Burgundia s-ar împăca.

Ioana a ascultat cu atenție și acum izbucnește. Baudricour nu trebuie să se unească cu burgunzii. Norocul dușmanului trebuie să se prăbușească în fața Orléans-ului. Înainte de a îngălbeni spicele și de a se rotunji luna pe cer nici un armăsar de-al englezilor n-o să mai bea apă din undele Loirei. Turturica va goni uliul. O fecioară sfioasă va face minunea, cu ajutorul Domnului, și va izgoni pe englezi ca pe o turmă de oi. Ioana are o viziune politică grandioasă, a unei orînduiri naționale unice, răzimate pe poporul muncitor, ocrotitoarea iobagilor și a meșterilor harnici din orașe. Nu-i trebuie Franței domn străin, fără legătură cu poporul ei. Vorbirea Ioanei este un program întreg:

Cum, să nu avem un domn al nostru,
De-a pururi trăitor, arînd cu plugul,
Ocrotitor al brazdei roditoare?
Îl face slobod pe iobag, pe meșteri
I-adună în orașe bucuroși,
Ajută pe cel slab și înspăimîntă
Pe răi. Stă deasupra pizmei.
E cel mai mare căci este un om
Și îngeru-ndurării pe pămînt.
Strălucitor de aur, tronul lui
Adăpostește pe nenorociți.
În față-i ticălosul tremură
Și dreptul se-apropie încrezător,
Jucîndu-se cu leul fără frică.
Străinul rege, veneticul, acela
Ai căruia strămoși nu zac aici —
În glia noastră — poate s-o iubească?
Cînd n-a fost tînăr cu flăcăii noștri
Și vorba noastră i-a rămas străină,
Putea-va oare tată să ne fie?

Ioana preconizează, prin urmare, orînduirea absolutistă, unificatoarea țării, zdrobitoarea anarhiei feudale, un mare progres social, oricare ar fi fost consecințele ei ulterioare, și care se instaurează, de fapt, în Franța, după

sfîrşitul războiului de o sută de ani. Dar Thibaut, tatăl Ioanei, rămîne neîncrezător. Este un om al timpurilor vechi, un țăran resemnat care nu pricepe deloc mesajul fetei lui minunate :

Să ocrotească Domnul Franța şi pe rege !
Sîntem țărani, nu ne pricepem spada
S-o mînuim, nici armăsarul
Cu pieptul prins în zale să-l strunim.
Să așteptăm ce ne va da izbînda :
Norocu-n lupte-l hotărăşte cerul
Şi-i domnul nostru-acela uns la Reims
Şi care-acolo se încoronează.
Mergeți la treabă ! Haideți ! Nu gîndiți
Decît la ce-i al vostru. Pe cei mari,
Pe prinți, pe domni şi ghinărari
Lăsați-i să se bată între ei,
Să ne-ngrozim n-avem temei.
Furtuna să se-abată pe ogor
Şi lanul să ni-l culce sub picior
În goană armăsarii, nu-i nimic :
Rodeşte-n primăvară noul spic.
Şi fără adăpost de vom rămîne,
Colibele le-om înălța chiar mîine.

La Chinon ține curte de amor Carol al VII-lea împreună cu iubita lui, Agnès Sorel. Este un rege slab, cu totul demoralizat. Cavalerii nu-l pot face să ia o hotărîre. Delegației burghezilor din Orléans îi dă încuviințarea să predea burgunzilor oraşul. El, împreună cu toată curtea şi cu restul trupelor, se va retrage spre miazăzi, dincolo de Loire. Mîngîie pe Agnès : şi acolo e Franța ; e țara de-a pururi senină a trubadurilor, unde viața şi iubirea înfloresc mai frumos. Soseşte Ioana care recunoaşte pe rege în mulțimea cavalerilor, printre care se ascunsese. Reuşeşte, prin revelația mesajului ei, să mişte pe rege şi pe cavaleri. Stăpîneşte daruri minunate ale divinației. Cînd un herald vine din partea comandantului armatelor engleze — contele Salsbury — să ofere o pace ruşinoasă, Ioana îl respinge. Ştie, mai înainte ca vestea să se fi transmis, că Salsbury a murit în

fața Orléans-ului. Francezii se vor bate. În lupta care urmează, învingătorii de la Poitiers, Crécy şi Azincourt sînt respinşi şi se salvează prin fugă. Orléans-ul a fost despresurat. A învins o fată ciudată, care s-a azvîrlit asupra taberei, desigur o vrăjitoare. Oriunde se-arată, englezii sînt bătuți. Ucide pe viteazul tînăr Montgomery. Îl ia prizonier pe Filip, ducele Burgundiei şi provoacă revirimentul sentimentelor lui, făcîndu-l să treacă în tabăra franceză. Proroceşte unirea tuturor francezilor sub aceeaşi coroană şi, în cuvinte învăluite, dezbinarea lor în secolele viitoare, desigur în Revoluția franceză, din care trebuia să ia naştere o altă Franță. Cînd englezii înaintează din nou peste Marna, Ioana intervine încă o dată. Se lămuresc în ceața depărtării turnurile din Reims. Un misterios cavaler negru o previne să nu intre în oraş. Drumul ei este însă înainte. În lupte îl întîlneşte pe Lionel şi cînd, smulgîndu-i coiful, îi vede chipul, Ioana nu-l poate ucide. Se lasă dezarmată şi pleacă, stăpînită de o tulburare necunoscută. Cum l-ar fi putut ucide după ce l-a văzut, l-a auzit ? Ascultă acum cîntece şi-l regăseşte în ele. Fecioria ei vitează şi crudă fusese o neştiință. Acum a cunoscut, *a văzut*, şi se simte altfel. Mesajul ei războinic a încetat.

Destinul Ioanei coteşte acum către sfîrşitul ei. Se hotărăşte, după multe ezitări, să însoțească pe rege la Reims, la încoronare. Dar părăseşte catedrala şi steagul purtat pînă acum. În mulțimea de afară îşi regăseşte surorile. N-a adormit cumva sub stejarul din Domrémy şi totul a fost un vis ? I se pare că adorația mulțimii depăşeşte meritul ei. Eroina a devenit iar o fată de la țară. Vrea să se întoarcă acasă, să slujească în ograda surorilor. Apare şi tatăl, Thibaut, plin de mînie şi de îngrijorare. Sufletul fetei lui s-a pierdut. Să afle regele Franței că a învins prin meşteşugurile vrăjitoreşti ale Ioanei. Fata nu se apără, nu protestează. Pleacă spre casă pe drumuri ocolite, însoțită numai de Raimond, acela care altădată voise să facă din ea o mireasă. În noaptea grozavă de furtună găseşte adăpost la săpătorii hrubelor de cărbune. Raimond întreabă : este Ioana o vrăjitoare ? Şi ea lămureşte : puterea ei a fost curată

şi vremurile viitoare vor recunoaşte curăţenia ei. Înapoi la regele Franţei, doreşte Raimond, pentru a-l face să întindă din nou mîna pe care o ridicase de pe creştetul fecioarei. Au apărut însă englezii şi Ioana cade prizonieră. Iată-l şi pe Lionel, care doreşte s-o salveze pe Ioana, dar vrea mai departe să-i piardă pe francezi. Preţul este prea mare pentru Ioana. Rămîne mai departe înlănţuită în turnul ei. Dar cînd o nouă întîlnire se produce între francezi şi englezi, şi norocul pare a surîde acestora din urmă, Ioana îşi frînge lanţurile, coboară în vălmăşag şi învinge încă o dată, dar cade în luptă.

Schiller a nesocotit adeseori adevărul istoric. A dat destinului eroinei un alt final decît acel trăit de ea în realitate. Nu s-a oprit în faţa episodului procesului Ioanei, în care poeţii mai noi, un Bernard Shaw, un Anouilh, au găsit o mină atît de bogată în semnificaţii. A făcut din Ioana o fecioară războinică, o nouă Camilla, a francezilor, răspîndind teroarea şi vărsînd sînge în jurul ei, deşi documentele ne-o arată purtînd doar steagul şi învingînd numai prin prezenţa ei curată. Pe nebiruita fecioară o înfrînge numai inima ei, apariţia femeii iubitoare în ea, prin care Ioana se simte vinovată, prăbuşită de pe soclul inocenţei din care îşi trăsese puterea de mai înainte. Era oare necesar ca poetul să facă această concesie eticii ascetice a evului mediu, a epocii care sfîrşeşte, de fapt, prin personalitatea ei? Iubirea ei de ţară putea încăpea foarte bine, împreună cu elanul dragostei femeieşti, în marea ei inimă umană. Faptul de a nu fi văzut aceasta alcătuieşte o slăbiciune a concepţiei lui Schiller. Unii critici au făcut observaţia că poetul îi atribuie Ioanei sentimentul patriotic, un sentiment pe care secolul al XV-lea francez nu-l cunoştea încă, cel puţin în formele lui moderne. Dar n-a fost oare tocmai marele ei rol istoric acela de a-l evoca în sufletul omenesc, ca simţirea legăturii unui popor întreg cu pămîntul locuit de el de veacuri şi de care se leagă toate imaginile fericirii omului? În alte drame ale sale, Schiller a întrupat în eroi alte sentimente şi porniri generoase, lupta împotriva tiraniei, pasiunea libertăţii; aci el a dat expresie, prin glasul şi faptele Ioanei, iubirii de ţară şi a făcut-o ca unul din cei dintîi printre poeţii moderni. A înţeles cu adîncime rostul istoric al personalităţii Ioanei, prin care Franţa a putut înainta către unificarea ei şi către o nouă orînduire politică, în care se înmormîntă dispersiunea feudală cu nesfîrşitele ei nenorociri pentru popoarele lăsate pradă nenumăraţilor comiţi şi baroni, stăpînitorii pămînturilor. Simbol al năzuinţelor şi al puterii populare, prin Ioana a învins poporul. Pentru întîia oară, în dramele lui Schiller, şi chiar în toată dramaturgia timpului, hotărîrea istorică nu provine din voinţa unui stăpînitor, ci din intervenţia poporului, printr-o fiinţă ridicată din mijlocul lui şi care izbuteşte să însufleţească din nou dorinţa generală de a lupta şi de a învinge. Prin curentul liric care o animă, *Fecioara din Orléans* este deci un imn al patriotismului popular. Poetul a înţeles nu numai rolul istoric al Ioanei, dar şi poezia caracterului ei, naivitatea ei pură şi castă, din care se dezvoltă o putere miraculoasă, capabilă de fapte mari. A mîntuit figura Ioanei şi a reînălţat-o din înjosirea în care lipsa de înţelegere a trecutului o cufundase. A redat omenirii pe unul din eroii săi.

„LOGODNICA DIN MESSINA"

Admiraţia pentru tragedia greacă, studiată mereu din momentul primei aşezări la Weimar, unele traduceri, ca, de pildă, a *Ifigeniei în Aulida* de Euripide, reflecţia asupra tragediei, ca în studiul pe care i-l consacră, emulaţia cu Goethe, îl determină pe Schiller să abordeze o temă înrudită cu acele tratate de vechii poeţi, în forme apropiate de ale lor. Aşa ia naştere, în aprilie 1803, cînd este jucată pentru întîia oară la Weimar, tragedia cu coruri *Logodnica din Messina sau fraţii inamici (Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder)*. Este o compunere care îl scoate pe poet din ciclul dramei istorice şi-l odihneşte, din marile osteneli ale ultimilor ani, prin variaţia temei şi a tehnicii poetice. Subiectul noii tragedii n-are un izvor literar precis, ci este o înşiruire de

evenimente închipuite de poet pentru a ilustra puterea ineluctabilă a destinului. Întocmai ca în *Oedip* al lui Sofocle, eroii nu se pot sustrage destinului care-i persecută și îi jertfește, dintr-o altă sferă decît aceea a voinței și a faptelor lor. Cîtă deosebire însă între ideea destinului la poeții tragici greci și aceeași idee în *Logodnica din Messina,* unde doi frați îndușmăniți de multă vreme, peste care plutea un blestem inexplicabil, ajung să se împace, dar se rătăcesc într-un nou conflict sîngeros, aducătorul morții pentru amîndoi! „Destinul" celor vechi este o putere morală a lumii. Oedip și descendenții lui suferă și se prăbușesc din pricina unei crime abominabile a strămoșilor. Justiția gentilică, aceea care pedepsea pe toți oamenii unei seminții întregi pentru vina unuia dintre ei, se menținea în ideea tragică a destinului și umplea de oroare pe spectatorii care asistau la uneltirile lui ingenioase și crude. Teroarea se amesteca însă cu mila în emoția tragică, descrisă de Aristotel în *Poetica* lui, deoarece, deși explicabil prin faptele strămoșilor, destinul nu prigonea mai puțin pe niște eroi care, întocmai ca Oedip, puteau avea cea mai înaltă valoare morală. În tragedia antică, de pildă, în aceea la care ne referim acum, se încrucișau două planuri morale: al seminției întregi a Atrizilor și al unui erou individual, al lui Oedip. Soarta pedepsește în Oedip crima ginții lui. Era o anumită justificare morală pe care, înțelegînd-o, publicul tragediei antice își spunea că structura etică a lumii nu este cu totul absurdă, că o legalitate morală profundă o domină și o motivează. Nimic din toate acestea în *Logodnica din Messina,* unde cei doi frați se dușmănesc și își găsesc moartea, realizînd visul premonitor al tatălui lor, dar fără nici o justificare cît privește îndreptățirea blestemului care-i urmărește. În noua tragedie a lui Schiller ne găsim deci în domeniul absurdității pure, al unei înlănțuiri de evenimente grozave fără nici o justificare. Soarta care urmărește pe frații inamici este destinul antic lipsit de cununa lui morală, amputat de vechea lui semnificație. Rezultatul literar al influenței exercitată în epocă de *Logodnica din Messina* a fost o producție întreagă de așa-zise „tragedii ale destinului" *(Schicksalstragödien),*

unde poeți de a doua mînă se întreceau să imagineze întîmplări neașteptate și oribile, prin care oameni cu totul nevinovați ajungeau să pătimească, realizînd intenția unei soarte arbitrare. Samavolnicia destinului, în locul legalității lui morale, însemna, de fapt, degradarea unei idei provenite din antichitate, printr-o interpretare meschină a ei. Nu este partea cea mai bună a înrîuririi emanate de la una din operele lui Schiller.

Ne găsim în Sicilia, într-un moment nedeterminat al trecutului, poate către sfîrșitul evului mediu. Peisajul este caracterizat, în vorbirea personajelor, prin referire la relieful stîncos al insulei, la marea strălucitoare care o înconjură și la golfurile ei, la blocurile de lavă răspîndite pe întinderea ei, la pini și chiparoși, la ulmii pe care se urcă vița de vie. S-au încrucișat aici și au ajuns să fuzioneze mai multe culturi, a grecilor, a arabilor, a normanzilor și a germanilor mai noi. Sălile cu coloane, referințele mitologice în dialog și în coruri vorbesc despre vechiul stat grecesc. Într-un rînd se amintește de bazarul orașului, unde maurii expun spre vînzare stofe aduse din Orient, fine țesături ale indienilor, cingători de purpură cu fire de aur, podoabe făcute din perle și coral, diademe cu rubine și smaralde. Este lumea meșteșugurilor din Orient. Germanicii au adus cultura cavalerească și creștinismul. Palatul casei domnitoare are o capelă. În insulă se găsesc mînăstiri.

Domnește la Messina o dinastie spaniolă. După moartea bătrînului stăpînitor a rămas Donna Isabela cu cei doi fii ai ei: Don Manuel și Don Cesar, moștenitorii trăind în dușmănie. Sînt înconjurați cu toții de localnici, grupați în coruri, conduse de cîte un coreut, purtătorul cîte unui nume caracteristic pentru ascendența fiecăruia din ei: Cajetan, Berengar, Manfred și Bohemond. Cîntecele corurilor, de pildă acel condus de Berengar, ne spun ceva despre resentimentele vechilor indigeni, aduși să scoată mereu spada și să sîngereze pentru stăpînitorii străini, oameni ai forței și ai silniciei, veniți pe corăbii din locurile unde apune soarele. Berengar vorbește în numele exploataților. Bătrînul stăpînitor a visat odată cum între doi dafini crește un crin care, transformat în flacără, aprinde casa lui domnească și o prăbușește. Un

arab tălmăcește visul: crinul transformat în flacără va fi copila care urma să vie pe lume. Cînd Beatrice se naște, prințul poruncește să fie omorîtă, dar mama ei o salvează, încredințînd-o maicilor dintr-o mînăstire ca s-o crească. Mai tîrziu, Donna Isabela a visat, la rîndul ei, un leu care-și depune prada în sînul unei copile frumoase ca Amorul, un vultur care-i oferă o căprioară. Un călugăr creștin a explicat noul vis: fiica născută va împăca pe frați prin iubire aprinsă. Între timp Don Manuel a cunoscut pe frumoasa călugăriță din mînăstirea Sfintei Cecilia și s-a îndrăgostit de ea. Don Cesar o cunoaște de asemenea și se îndrăgostește la rîndu-i. Nici unul, nici altul nu știu că iubesc pe aceeași ființă, și că aceasta este sora lor. În ziua cînd, prin pornirea generoasă a inimii lor iubitoare, cei doi frați ajung să se împace, uitînd de vrăjmășia care-i despărțise pînă atunci, Donna Isabela crede că a sosit timpul ca Beatrice să fie scoasă din mînăstire și adusă la curtea ei domnească, lîngă mama și frații ei. Dezvăluie marea ei taină feciorilor ei, bucuroși a afla că au o soră. Slujitorul, trimis s-o aducă, se întoarce cu vestea că Beatrice a fost răpită de corsari mauri. Don Cesar zboară pentru a-și căuta sora și a o salva. O găsește însă în brațele lui Don Manuel, și fratele ucide pe frate. Don Cesar își va da și el moartea. Visul prințului bătrîn, dar și al Donnei Isabela, se împlinise deopotrivă.

Logodnica din Messina trebuia să devină o tragedie, ca a grecilor. Am văzut ce se poate spune despre „destinul" care alcătuiește resortul ei profund și se realizează prin pasiunea eroilor, descendenții unei seminții violente de stăpînitori. Pentru a se apropia de tipul vechii tragedii, Schiller a reînviat corul, format aici din vechii indigeni ai insulei, grupați în jurul cîte unuia din protagoniști, asistîndu-i în acțiunile lor, comentînd evenimentele. Mai ales în această din urmă funcțiune a lui, vechiul cor tragic fusese înlocuit prin „confidenții" și „confidentele" tragediei clasice franceze. Căutînd dincolo de aceasta, în trecut, prototipul tragic pur, Schiller regăsește modelul grec și reînvie corul. Pentru a-l justifica esteticește, în ochii spectatorului modern, poetul scrie articolul: *Despre întrebuințarea corului în tragedie (Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie)*, în care ne lămurește întreita lui funcțiune: prin ficțiunea corului, tragedia este ridicată dincolo de planul „naturalismului" — cum zice Schiller, întrebuințînd un cuvînt care avea să se răspîndească la șapte sau opt decenii după el — adică dincolo de reproducerea plată a realității; este ca un zid care o separă de aceasta. În al doilea rînd, prin cor, tragedia nouă evocă timpurile legendare în care se petrec evenimentele înfățișate de ea, adică acele timpuri cînd faptele și întîmplările eroilor se desfășurau în fața obștii lor întregi. În fine, încredințînd corului reflecția filozofică și lirică, o extrage pe aceasta din vorbirea personajelor, care se purifică astfel de orice retorism, în timp ce corul însuși, în vorbire potențată poetic, are prilejul să exprime accentele lirice cele mai mișcătoare. Pledoaria pentru reintroducerea corului în tragedie și procedeul stabilit de Schiller nu l-au impus însă în teatrul modern, în afară de operă, unde era folosit și mai înainte, dar de care Schiller are grijă să-l diferențieze. Dealtfel, Schiller n-a prevăzut pentru corurile lui o muzică însoțitoare, ci le-a imaginat în forma declamației unui coreut, repetată de întregul grup coral numai în ultimele versuri ale intervenției lui.

Astăzi, cînd recitim *Logodnica din Messina*, o prețuim mai ales pentru marea ei valoare poetică. Spre deosebire de celelalte opere dramatice ale lui, Schiller nu ne-a înfățișat aici un conflict istoric, evenimente legate de una din etapele dezvoltării omenirii, deși unele determinări de spațiu și timp nu lipsesc, după cum am văzut, nici din *Logodnica din Messina*. Schiller a tratat aici o temă legendară, combinată de el din mai multe motive tipice, ca, de pildă, motivul „fraților inamici", al „iubirii blestemate", al destinului", înțeles, dealtfel, fără adevărată perspectivă tragică, și ne-a întors, prin toată fabulația dramei, către acel trecut de patimă și violență al societăților omenești, pentru a măsura mai bine ceea ce a cîștigat rațiunea și civilizația pentru noi. A făcut-o în forme poetice riguroase, în care pasiunea și sentimentul îndurerat al vieții sînt supuse numărului și măsurii, cu grandoare realizată prin exprimare nobilă

și concisă, astfel încît lava patimii celei mai clocotitoare ne apare prin cristalul perfect al organizării poetice. Unele din cele mai desăvîrșite pagini de poezie scrise vreodată de Schiller se găsesc în *Logodnica din Messina,* pagini ale acelei desăvîrșiri clasice către care poetul a năzuit necontenit și, prin emulație cu Goethe, le-a realizat acum, în acei din urmă ani ai activității lui.

„WILHELM TELL“

Înapoiat din a doua lui călătorie în Elveția, Goethe îi scrie lui Schiller la 14 octombrie 1797 : „Sînt convins că fabula lui Tell s-ar putea trata epic și dacă, după cum îmi propui, lucrul mi-ar reuși, s-ar vedea cum povestea își dobîndește deplinul ei adevăr prin poezie, în timp ce de obicei, ca să produci ceva, trebuie să transformi istoria în fabulă“. Goethe n-a mai scris, cum avea de gînd, poemul epic *Wilhelm Tell,* dar Schiller, după ce a studiat tema, în cronici mai vechi și în scrieri istorice contemporane, a scos din ea, prin munca foarte concentrată a cîtorva luni, drama în cinci acte reprezentată cu mare succes la Weimar, în martie 1804.

Întocmai ca în alte împrejurări, Schiller a dispus cu mare libertate de materia istorică, legînd între ele evenimente și figuri aparținînd unor epoci deosebite, uneori despărțite prin secole. Schiller înfățișează luptele pentru libertate ale țăranilor elvețieni din timpul împăratului habsburgic Albrecht I, ucis de nepotul lui, Hans, duce de Suabia, în 1308. Wilhelm Tell este însă un personaj din a doua jumătate a secolului al XV-lea. Este adevărat că în legenda lui Tell s-au păstrat elemente provenite din legende germanice mai vechi. O figură ca aceea a vînătorului Tell, mare meșter în mînuirea arcului și a săgeții, trebuie să fi existat mereu printre semințiile germanice venite din miazănoapte și care ocupaseră munții și văile Elveției din timpuri imemoriale. Acești vechi munteni păzeau cu strășnicie libertățile lor, susținuți de relieful adeseori inaccesibil al țării ocupate de ei, încît vreun Tell, arcaș îndemînatic, caracter liber

și eroic, trebuie să fi apărut mereu printre vechii helveți. Este motivul pentru care Schiller se simte îndreptățit să reunească două vechi tradiții, făcînd din ele o singură dramă.

Vechii băștinași ai cantoanelor elvețiene, printre care Schwyz, Uri și Underwalden, unde se desfășoară drama lui Schiller, aparțineau imperiului german încă din secolul al XI-lea și se bucurau de drepturi și libertăți, octroiate lor direct de către împărat, la fiecare schimbare de domn. Elvețienii au dat împăraților germani trupe renumite prin vitejia lor. Unele din ele au luptat pentru Frederic al II-lea la Faenza (1241), în Italia. Altele au însoțit pe împărați la încoronarea lor, la Roma. La urcarea lui pe tron, Albrecht I n-a respectat vechea tradiție, omițînd actul de recunoaștere a libertăților helvetice. Au avut loc atunci mari tulburări în munții Elveției, încheiate, în 1307, prin restabilirea independenței țării, în formele unei guvernări autonome. Silnicia habsburgică, urmărind să impună țărănimii libere din cantoanele Elveției îndatoriri feudale, a produs noi răzvrătiri în rîndurile acelei țărănimi. În a doua jumătate a secolului al XV-lea, țăranii federați *(din Eidgenossen)* au jurat să lupte alături pentru dărîmarea castelelor și izgonirea feudalilor, adunîndu-se pe muntele Rütli. Lupta țărănimii din această vreme, în mijlocul căreia apare Wilhelm Tell, s-a terminat cu o izbîndă totală și durabilă, cîștigarea deplinei autonomii prin pacea de la Basel, din 1499. Schiller a cules ecouri din acest lung trecut de lupte și, unindu-le între ele, a dat oarecum, în drama lui, sinteza luptelor pentru libertate ale Elveției.

Ce admirabilă construcție, limpede și impetuoasă, susținută de sentimentul așa de just al peisajului, de înțelegerea sufletelor simple și drepte ale oamenilor din mijlocul lui ! Este o țară de culmi, de prăpăstii înfricate, de păduri adînci. Strălucesc ghețarii în lumina strălucitoare a soarelui, alunecă lavinele și cascadele spumegă. Capra sălbatică sare din stîncă în stîncă, pajura se rotește în văzduh și, pe coastele dealurilor și pe podișuri, turmele pasc fîneața aromitoare. Se aud tălăngile prin văzduhul limpede și, numai după sunetul lor, păstorul știe dacă turma lui trece prin vreo pri-

mejdie. Din torentele culmilor s-a adunat, în vale, apa marilor lacuri, atît de limpede încît ochiul vede pietrele rotunde din fund. Se iscă deodată furtuni înspăimîntătoare şi marile valuri ale lacurilor răpesc luntrea pescarului şi o zdrobesc de stînci.

Locuitorii sînt păstori, pescari sau vînători, puţini agricultori. Se amestecă printre ei şi cîte un meşter tăietor de lemne, dulgheri ai caselor de bîrne, vreun meşter făurar. S-au aşezat în sate rare, uneori în gospodării izolate, unite prin drumul mare, dar şi prin cărări mai scurte, printre stînci acoperite de păduri. Sînt mari gospodari ; stăpînesc fîneţe întinse şi turme numeroase. Au case frumoase, pe care le împodobesc cu blazoanele colorate ale cantoanelor şi cu inscripţii sentenţioase din care, citindu-le, trecătorul scoate o învăţătură şi o meditează în drumul lui singuratic. Jos de tot, pe clinele dealurilor mărunte, cresc pomi roditori şi viţa de vie. Cîte un boloboc de vin ajunge sus la munte şi călătorul, pelerin sau călugăr, primeşte o cupă de vin şi se îndestulează în casa primitoare. Sînt vechi oameni liberi, căliţi într-o natură aspră, şi pe care vechimea datinelor comune, multele înrudiri dintre ei îi unesc într-o foarte tare conştiinţă obştească. Sentimentul patriotic al popoarelor moderne a cunoscut una din primele lui cristalizări în sufletele muntenilor elveţieni.

Obştea helvetică este mai ales ţărănească. Dar s-a ales din mijlocul ei cîte o spiţă feudală, înnobilată de mult, sau venită din vechi timpuri, printre păstorii şi vînătorii munţilor. Pe unele culmi se înalţă castele, ca cel de la Rossberg, de la Sarn. Ţăranul se opreşte din drumul lui şi priveşte arătarea lor de turnuri şi metereze, dincolo de şanţurile adînci, de podurile legate în lanţuri. Cine ajungea în hrubele lor nu mai vedea lumina soarelui. Era primejdios să te pui rău cu domnii din castele. Veneau îndată oameni cu lănci, călăreţi în armure şi ridicau pe cel care vorbise cu îndrăzneală, lăsînd în urma lor văduve şi orfani. Trufia crudă a feudalilor s-a înăsprit de cînd împăratul, refuzînd să recunoască libertăţile ţăranilor, a trimis printre aceştia pe uneltele lor, juzi lipsiţi de omenie şi subalternii lor,

cu misiunea de a încovoia cu totul pe munteni. Ţara geme sub apăsarea lui Gessler.

Unul dintre munteni a crăpat cu securea capul judelui venit în gospodăria lui, care-i rîvnise la nevastă. A venit în fuga mare pînă la malul lacului, pentru a-l trece şi a se ascunde dincolo, în Schwyz. Dar furtuna răscoleşte apa lacului şi, cum pescarul nu îndrăzneşte s-o înfrunte, Wilhelm Tell îl trece pe fugar pe malul celălalt : „Lacul poate să arate îndurare omului, judele nu“. Semnele oprimării vin din multe părţi. La Altorf, în Uri, se clădeşte o cetate mare, o închisoare. Unui ţăran i-au fost răpiţi boii din jug. Dacă ţăranul vrea să mănînce, să se înhame el la jug, spun juzii. Ţăranul a lovit pe trimisul judelui ; apoi s-a refugiat. A fost prins bătrînul, tatăl, şi acestuia i s-au scos ochii. Vin alte multe veşti ale abuzului şi silniciei.

Revolta este mare în ţară. Se adună ţăranii din Rütli. S-a ridicat luna pe cer şi se vede curcubeul de noapte. Au ajuns aici căţărîndu-se pe stînci ; au băut laptele gheţarilor. Prin gospodăriile pe unde au trecut au văzut spada ruginită, pitită după uşă. Sînt oameni din toate neamurile locului. Unii din ei se trag din ucigătorii balaurului care a trăit altădată, de mult, în mlaştinile din valea cea mai adîncă. Se sfătuiesc. Cei din Uri vor duce steagul şi spada, vor sta în fruntea oştilor, cei din Schwyz vor conduce adunările. Cei din Unterwalden vor asculta de ceilalţi. Îşi aduc aminte de îndepărtata lor obîrşie comună. Au venit, făcîndu-şi loc cu sabia, din ţara germană. Au doborît păduri ; au aşezat sate în mijlocul lor. Au gonit sălbăticiunile, şi ursul bătrîn s-a ascuns în peşteră. Alte popoare au purtat jug străin ; ei au fost slobozi totdeauna şi au primit de bună voie puterea împăratului, după cum mărturisesc hrisoave vechi, de la Frederic. I-au dat acestuia ajutor cu oaste şi, cînd se vărsa sînge nevinovat, îl chemau din străinătăţi pentru a primi hotărîrea justiţiei lui, afară, sub cer. Cu ce drept îi prigonesc acum uneltele împăratului, juzii ridicaţi deasupra lor ? Preotul Rösselmann îi sfătuieşte să se unească cu Austria. Numai un trădător poate să dea un astfel de sfat. Dacă împăratul nu le-a mai înnoit hrisoavele slobozeniei lor, să asculte sfatul lui Hans de

Suabia, cel prădat de bunurile lui: să se ajute singuri, să nu-şi aştepte drepturile de la domni. Castelele trebuie prăbuşite. Vor aştepta sărbătorile Crăciunului, cînd aducătorii de daruri, nu mai mulţi de zece dintr-o dată, sînt primiţi între ziduri şi porţile rămîn deschise. Va năvăli atunci mulţimea înarmată cu lănci, ieşind din pădure. Nu va mai rămîne piatră peste piatră la Rossberg, la Sarn. S-au revărsat zorile pentru munteni, înaintea celor care sforăie încă în culcuşurile lor din oraşe. Ţăranii se leagă prin jurămînt şi se despart.

Stau deocamdată liniştiţi. Dar s-a ivit o nouă nelegiuire, un lucru de batjocură care te face să-ţi fiarbă sîngele în vine. La Altorf, Gessler a trimis o prăjină cu o pălărie în vîrf, pe care toţi trecătorii trebuie s-o salute şi să se închine în faţa ei. Numai aşa vor învăţa ţăranii să se supună. Vine Tell cu băiatul lui, cu Walter, căruia îi explică rînduielile ţării: cîmpul aparţine episcopului şi regelui, fiarele pădurii şi vînatul uşor sînt ale altor domni; tot ai regelui sînt peştii din ape, marea şi sarea. Unde este lărgime mare este, pentru oameni, strîmtorare mare. Mai bine este să trăieşti la munte, cu gheţarii în spinare. Au ajuns în faţa prăjinii cu pălăria în vîrf. Tell nu-i aruncă măcar o privire. Dar îl opresc gărzile şi, fiindcă Tell refuză mai departe să se plece în faţa sperietorii, gărzile vor să-l aresteze şi să-l ducă cu ele. Se adună oamenii, se aud strigăte de revoltă. Apare atunci judele cel mare, Gessler. Ce s-a întîmplat? Judele pronunţă sentinţa lui: Tell, iscusitul vînător, va putea să-şi păstreze viaţa dacă va nimeri cu săgeata în mărul aşezat pe capul băiatului, pe al lui Walter. Drăcească judecată! Nimeni nu-l poate hotărî pe Gessler s-o retragă. Tell trebuie să ţintească în băiat. Inima lui se zvîrcoleşte. Dar Walter este copilul lui şi, de la optzeci de paşi, unde l-a aşezat judele, strigă cu putere: „Trage, tată!" Săgeata a pornit şi a rămas înfiptă în măr. Este o tragere la ţintă de care vor vorbi vremurile viitoare. Dar, hotărîndu-se să ţintească, Tell a pregătit două săgeţi. Pentru cine era a doua? Pentru a lovi inima ta, dacă cea dintîi ar fi atins băiatul, îi răspunde Tell tiranului. Gessler i-a făgăduit lui Tell viaţa, dar nu libertatea. Pune să-l lege strîns şi să-l arunce în fundul bărcii, pentru a-l lua cu el pe malul celălalt, la castel. S-a iscat atunci o furtună mare pe lac, şi judele cu oamenii lui se simt pierduţi. Numai Tell poate să-i mîntuie. Dar cînd acesta, dezlegat, trece la cîrmă, luntrea este dusă către stîncile malurilor şi Tell sare pe una din ele. S-a căţărat apoi pe peretele muntelui şi a ajuns sus, printre fulgere şi trăsnete. Este întîmpinat de mulţime. Ţăranii ştiu acum ce au de făcut. Merg să-l înştiinţeze pe bătrînul cavaler de la Attinghausen, care se pregătea să moară, dar a rămas un prieten al ţărănimii. Ţăranii aduc lui Werner von Attinghausen pe copilul lui Tell. Şi cînd bătrînul află că ţăranii plănuiesc o răscoală fără nici un ajutor nobiliar, el are viziunea unei mari forţe politice care se naşte acum, forţa unor mase populare trezite la conştiinţa puterii lor. Nobilimea va amurgi. Va coborî în oraşe pentru a se uni cu burghezimea. Soldaţii prinţilor vor veni înarmaţi. Va curge sînge. Dar libertatea ţăranilor va triumfa, dacă ei vor şti să rămînă uniţi. Viziunea lui Attinghausen este una din cele mai luminoase pagini poetice scrise de Schiller:

Ţăranul hotărît să-şi facă singur
Dreptate, fără sprijin de la nobili,
Încrezător doar în puterea lui,
De-acum nu va avea de noi nevoie.
Putem descinde liniştiţi în groapă:
Trăi-va după noi — prin alte forţe
Se va păstra grandoarea printre oameni.
(Aşază o mînă pe capul copilului.)
Din creştetul acesta va-nflori
O nouă şi mai bună libertate.
Se-ntoarce crugul vremii, şi vechimea
Se prăbuşeşte. Flori cresc pe ruine.
. . . .
Vor coborî cei nobili din castele
Şi vor jura oraşelor credinţă
Au început s-o facă-n Ucht şi-n Thurgau,
Văd Berna cum înalţă capul
Şi Freiburg e cetatea celor liberi,
La Zürich breslele se înarmează
În trupe de război. Puterea veche,
A regilor, se frînge dînd asaltul.

(Continuă a vorbi, pe ton profetic.)
Văd prinți și nobili domni venind încoace,
Prinși în armuri, război să poarte
C-un biet neam de ciobani, fără-ndurare.
Pe viață și pe moarte luptă, și mărețe
Victorii se decid în trecători.
Cu pieptul gol, țăranul se aruncă
În lănci, le frînge, nobilimea cade
Și steagul libertății se înalță.
(Prinde mîinile țăranilor Walter Fürst și Stauffacher.)
Deci țineți-vă bine împreună,
Nu-i loc al libertății-n lume
Să-i fie altuia străin. În munți
Stați strajă depărtărilor, și ceata
Mereu și tot mai mare să se-adune
De-a pururea uniți, uniți, uniți !

Gessler s-a salvat din furtună. Trece acum călare prin munți, însoțit de starostele grajdurilor lui, către castel. Îl întîmpină o femeie cu copii în brațe. Se roagă pentru bărbatul ei închis de multă vreme. Judele vrea să treacă mai departe ; dar femeia i se pune de-a curmezișul, vorbește cu îndrăzneală. „Aha, strigă judele, limbile sînt încă slobode ; voi înăbuși eu duhul obraznic al slobozeniei." O săgeată șuieră atunci, venind dintre brazi și înfigîndu-se în inima lui Gessler, care se chircește pe calul lui. „A fost săgeata lui Tell", șoptește tiranul.

Izbucnește revolta în munți. Oamenii împăratului sînt alungați. Castelele sînt cucerite. La Sarn a rămas doar cenușa. Rossberg este o ruină. Vor apărea desigur imperialii pentru a răzbuna moartea judelui lor. Dar vine atunci o veste grozavă. Împăratul a fost omorît. L-a ucis Hans de Suabia, nepotul de care istoria va vorbi, numindu-l Ioan Paricidul. Au fost ocupate toate trecătorile. Orașele și-au închis porțile. Este așteptată regina Ungariei, Agnes, teribila fiică a lui Albrecht, care va extermina pe toți muntenii, pe copii și pe copiii copiilor. Cineva aduce atunci știrea că noul împărat va fi Henric de Luxemburg, viitorul Henric al VII-lea, care va face dreptate helveților. În gospodăria lui Tell apare un călugăr cu priviri piezișe. Este Ioan Paricidul, care cere

ajutor și caută un drum ascuns pentru a ajunge dincolo de munți, în Italia. Tell îl ospătează ca pe orice trecător și-i arată drumul, totuși nu poate avea mai mult de-a face cu el : Paricidul a ucis pentru că împăratul îl lipsise de unele din bunurile lui ; Tell a doborît un tiran. Se aud cîntece și fanfare în munți. Tell este aclamat ca liberatorul helveților.

Puternica dramă a lui Schiller, cea din urmă pe care a dus-o la capăt, marchează și ultima etapă a gîndirii lui sociale și politice. Schiller a fost totdeauna poetul libertății. În *Don Carlos*, infantul Spaniei imploră libertatea pentru popoarele Țărilor-de-Jos. În *Wallenstein*, eroul o făgăduiește, ca libertate religioasă, orașelor din Boemia. În *Fecioara din Orléans*, Ioana o cucerește în forma libertății naționale, pentru întregul popor al Franței. Ioana d'Arc este o reprezentantă a poporului francez, dar acesta nu ia parte la acțiunea eliberării lui de sub jugul străin, decît prin faptul că se grupează și regăsește o nouă voință de luptă sub steagul fecioarei care întrupa năzuințele tuturor. Poporul însuși nu este reprezentat în acțiunea lui. Luptele în *Fecioara din Orléans* sînt angajamente cavalerești, între doi protagoniști eroici. Abia în *Wilhelm Tell* poporul însuși este înfățișat în luptele lui de eliberare și nu împotriva jugului străin, ci împotriva împilării dinăuntru, împotriva unei orînduiri nedrepte pe care o și răstoarnă. Este prima luptă pentru libertatea socială care izbutește în dramele lui Schiller, pentru că de data aceasta nu o poartă un individ, ci un popor întreg. Eroul însuși al dramei, Wilhelm Tell, nu este, dealtfel, numai un simbol și un delegat al obștii întregi, pe care ajunge s-o reprezinte pentru că îi înțelege și-i formulează mai bine aspirațiile, ca Ioana. Wilhelm Tell este un om din mulțime, poate mai îndemînatic și mai cutezător decît alții, dar nu deosebit de ceilalți țărani prin felul sentimentelor care-l inspiră și prin hotărîrea faptei. Între Tell și tovarășii lui de luptă nu există deci deosebiri de planuri, o perspectivă în adîncime. Pictorul elvețian Hodler a înțeles bine acest lucru cînd, într-o frescă celebră a lui, a comemorat evenimentele legate de legenda lui Tell, pre-

zentînd pe toţi eroii luptelor memorabile în acelaşi plan prim, scăldaţi în aceeaşi puternică lumină. Adevăratul erou al dramei lui Schiller este vechiul popor ţărănesc al Elveţiei, şi, astfel, în ordinea tehnicii dramatice, au rezultat numeroasele scene de mulţime ale dramei, un lucru relativ nou în teatrul vremii.

Spre deosebire de alte drame ale lui, mai mult chiar decît în *Logodnica din Messina,* Schiller a simţit cu putere şi a exprimat cu forţă legătura oamenilor şi a faptelor lor cu natura în care oamenii trăiesc şi faptele lor se desfăşoară. În jurul întîmplărilor dramei simţim necontenit vigoarea şi puritatea munţilor cu gheţari şi păduri, peisajul alpin. Ceea ce se numeşte „atmosferă" într-o operă literară este un element foarte sensibil în drama lui Schiller. Această vigoare şi puritate a intrat şi în sufletele oamenilor, personajele dramei, naturi simple şi drepte, fără ascunzişuri, repezi la fapta apropiată de gînd. Atmosfera, ca să zicem aşa „climatică", a piesei se completează cu atmosfera ei „morală". Este o operă plină de sănătate, ridicată spre cinstirea oamenilor simpli, liberi şi drepţi, scăldaţi în puternică lumină egală, în comuniune neîntreruptă cu natura. Este o operă a marii linii clasice a literaturii. Aspirînd spre clasicism, într-o parte întinsă a carierei lui şi, mai cu seamă, după revelaţiile prieteniei cu Goethe, Schiller l-a realizat, de fapt, nu prin încercarea de a reactualiza prototipuri antice, ci tratînd una din temele mai legate de aspiraţia lui profundă, tema libertăţii, în cea din urmă lucrare a lui, una din culmile cele mai înalte ale întregii lui creaţii.

PROIECTE DRAMATICE ŞI ULTIMELE POEZII

S-au publicat din manuscrisele lui Schiller mai multe proiecte dramatice, rămase nedesăvîrşite, simple scenarii, completate pe alocuri cu cîte o scenă versificată, din care unele replici lipsesc. Sînt însemnări instructive pentru cine doreşte să strecoare o privire în laboratorul poetului. Schiller este într-o permanentă cercetare. Citeşte tot timpul, mai ales scrieri istorice, şi extrage din

lecturile lui episoadele curioase, acele care prezintă un interes dramatic chiar în naraţiunile istoricilor. Materia nu-i este indiferentă lui Schiller. Poetul aparţine unei epoci în care „interesantul" este o categorie estetică. Observaţia o va face tînărul Fr. Schlegel în studiul său despre *Poezia greacă,* pe care o va prezenta ca pe unul din polii sferei literare celălalt fiind poezia romantică, „interesantă", în stare de devenire în acest moment. După ce îşi alege episodul, Schiller continuă să se documenteze şi, cu toate că scrisorile lui dau rareori detalii asupra metodelor de lucru folosite, ştim că poetul a mers adeseori la izvoare. Este un om al epocii noi, în care ştiinţele istorice au luat un avînt deosebit, şi el pune la contribuţie metodele şi rezultatele acestor ştiinţe. Astfel instruit prin cercetare, concepe minuţios planul dramei sale, în suita ei de acte şi scene. Abia apoi trece la lucrarea poetică propriu-zisă, pe care o continuă cu intermitenţe, lăsînd ca timpul şi norocul clipei să-i aducă ceea ce inspiraţia i-a refuzat din primul moment. Astfel, deşi studiind manuscrisele lui Schiller, ne dăm seama de caracterul foarte laborios al lucrării lui literare, înţelegem şi ceea ce rezerva el spontaneităţii şi entuziasmului poetic. Ne-o spune el însuşi în una din ultimele lui poezii : *Favoarea clipei (Die Gunst des Augenblicks) :*

Cel mai puternic din stăpîni,
E scurta clipă,
Din nori şi din lăcaş zeiesc
Se înfiripă.
Natura creşte din vecii
Fără hotare,
Zeiască de pămînt e doar
O fulgerare.
Încet se întocmeşte-un zid :
O piatră-aşteaptă ;
Din spirit de artist ţîşni
Înalta-i faptă.
Ivirea soarelui culori
Ţese-n covoare,
Pluteşte Iris legănat
Pe punţi uşoare.

Tot ce-i frumos s-arată cît
Fulgerul ține :
Noaptea îndată l-a înghițit
În adîncime.

Printre proiectele dramatice ale lui Schiller, publicate ca postume, ne întîmpină mai întîi un *Warbeck*, episodul falsului pretendent la tronul Angliei după sfîrșitul războiului celor două roze. *Maltezii*, despre care este adeseori vorba în scrisorile ultimilor ani, trebuia să devină o tragedie cu coruri în legătură cu luptele cavalerilor din ordinul de Malta, stăpînii insulei, cu turcii care-i asediază. *Copiii Casei (Die Kinder des Hauses)* urma să fie dramatizarea unei afaceri judiciare din timpul lui Ludovic al XIV-lea, despre care memorialiștii și istoricii s-au ocupat uneori ca despre unul din aspectele epocii atît de corupte. Citim toate aceste însemnări sumare, spunîndu-ne că, dacă timpul i-ar fi îngăduit, Schiller le-ar fi dezvoltat, desigur, în expuneri dramatice în care ar fi dobîndit expresie cîte unul din marile curente ale istoriei.

Cel mai dezvoltat dintre proiectele dramatice ale lui Schiller, pentru că a redactat din el un prim act și o scenă a actului al doilea, dealtfel incomplete, este *Demetrius*, un episod din istoria Rusiei la începutul secolului al XVII-lea. Interesul pentru istoria Rusiei dobîndise o actualitate oarecum oficială la Weimar în momentul în care se punea la cale căsătoria prințului moștenitor cu o mare ducesă rusă. Cumnatul lui Schiller, Wilhelm von Beulwitz, care călătorește, în această împrejurare, cu însărcinări diplomatice în Rusia, îi aduce de acolo documentarea necesară. Este vorba de întîmplările de la sfîrșitul domniei lui Boris Godunov, care, pentru a se urca pe tronul țarului Ivan, ucisese pe fiul acestuia, pe Dimitri. Un copil de șaisprezece ani, crescut într-o mănăstire, ajunge să creadă că el este Dimitri, scăpat ca prin minune din uneltirile lui Godunov, și după ce se refugiază în Polonia, revine de acolo cu ajutor armat și izbutește să intre în Moscova și să se așeze pe tronul țarilor. Mama falsului Dimitri, ascunsă pînă atunci sub vălul monahal, nu-și recunoaște fiul, și acesta, începînd să creadă în misiunea lui, se prăbușește interior și cedează în fața boierilor răsculați care-l ucid. Nu putem ști ce ar fi putut scoate Schiller din această schemă dramatică. Interesul pentru istoria Rusiei, dezvoltată ca putere mondială după Petru I, se manifestă la mulți scriitori ai secolului al XVIII-lea și de mai tîrziu. În Germania, Schiller este unul din cei dintîi care se gîndește să trateze, pentru scenă, o temă din istoria Rusiei. Proiectul lui va fi reluat mai tîrziu de Hebbel și dus pînă la închegarea unei drame psihologice. Din același ciclu de evenimente din jurul lui Boris Godunov și-a scos Pușkin materia puternicei lui tragedii istorice, tradusă astăzi în toate limbile.

În timp ce se încrucișează toate aceste proiecte dramatice în mintea lui, Schiller continuă a scrie poezii lirice. De cînd gustul pentru poezie i se înviorase, prin frecventarea lui Goethe, îndeletnicirea lui lirică nu mai cunoaște lacune. Unele din compunerile acestei vremi sînt închinate figurilor create de poet pentru scenă, Ioanei d'Arc, Theklei, lui Wilhelm Tell, și semnificația lor simbolică se lămurește astfel prin propriul comentariu liric al creatorului lor. Se închează și poeme cu tematică antică, extrasă din ciclul legendelor Troiei, ca *Serbarea Victoriei (Der Siegesfest)* și *Cassandra*. Cîteva din balade aparțin acestui timp : *Hero* și *Leandru* și *Contele de Habsburg*. Acum ia naștere și *Cîntecul Clopotului*, unul din poemele cele mai cunoscute ale lui Schiller. Poemul este compus din două serii alternative de strofe, dintre care una evocă turnarea clopotului, activitatea harnică a meșterilor în jurul lui, ridicarea clopotului în turnul bisericii, pe cînd cealaltă suită de strofe cîntă evenimentele tipice ale unei vieți omenești cu toate bucuriile și încercările ei. Reflecția poetului se introduce, la rîndu-i, în această împletitură din două fire, pentru a ne lămuri punctul lui de vedere la sfîrșitul epocii care trăise evenimentele revoluționare din Franța. Schiller se găsește acum departe de înflăcărarea revoluționară a tinereții sale și, lucru curios, deși se pregătea să dramatizeze legenda lui Wilhelm Tell, își spune cuvîntul său pentru Concordie, așa cum dorește să-i fie clopotul

botezat, deși injustiția din lume și mai ales din patria lui germană nu fusese încă deloc înlăturată.

În ultimele lui compuneri lirice, poetul vădește o oboseală care trebuie să fi fost și a omului greu încercat de boală. Sîntem la începutul secolului. Armatele revoluționare trecuseră Rinul. Napoleon le dusese pînă la Nil. În țările pe care le ocupă, francezii impun istovitoare contribuții de război. Anglia declară blocul continental și, prin flotele ei, își întinde stăpînirea pînă pe coastele și în insulele cele mai depărtate ale lumii, exploatate fără nici o cruțare. În această situație a lumii, chemarea oamenilor la lupta pentru libertate și pentru pace ar fi fost dintre cele mai binevenite. Dar Schiller nu adresează omenirii această chemare, ci se închide în sine și în lumea unei arte îndepărtate de viață, unde i se pare a găsi libertatea și frumusețea de care realitatea contemporană îl lipsește cu atîta cruzime. Așa ne vorbește Schiller în elegia *La începutul noului secol (Der Antritt des neuen Jahrhunderts)*, interesantă ar fi meditată pentru a cunoaște una din limitele poetului :

Nobile prieten ! Unde-i pace,
Unde-i pentru libertate loc ?
Veacul în furtuni pieri, și-ncoace
Noul secol a venit cu foc.

Lanțul dintre țări, vezi, se desface,
Vechile-ntocmiri s-au dărîmat,
Vuietul războinic nu mai tace
De la Nil la Rinul spumegat.

Oamenii din două țări în ură
Vor pe tot pămîntu-a fi stăpîni,
Libertatea țărilor o fură,
Fulgere, trident prinzînd în mîni.

Aurul din orice țări rîvnește
Și ca Brennus într-un timp barbar,
Omul vechi al Franței voinicește
Își azvîrle spada pe cîntar.

Și britanul flota și-o trimite,
Brațe de polip închid
Oceanul liber ; Amfitrite
Vede cum o-nconjură un zid.

Pe sub Crucea Sudului, pe coaste
Depărtate,-n insule de vis,
Mărfuri a trimis și oaste —
N-a găsit în cale-un Paradis.

Hărți privești dar nicăirea
Pașnică grădină nu-întîlnești,
Nici un loc în care fericirea
Îți surîde-n ochi copilărești.

Fără de sfîrșit se-ntinde lume,
Nava-i totdeauna la mijloc,
În pustietatea fără nume
Pentru zece fericiți nu-i loc.

Te întoarce-n inima ta, frate,
Din tumultul vieții furtunos,
Doar în fantezie-i libertate
Și-nflorește-n cîntec ce-i frumos.

Accentul e sincer, melodios și cald. Scriindu-și poemul închinat începutului de secol, Schiller exprima sentimentul multor oameni ai vremii, apăsați de conflictul prin care Franța și Anglia răpiseră pacea lumii și, prin agresiune războinică sau prin infiltrație colonială, marcau același moment al burgheziei exploatatoare, dornică să se impună pe piața mondială. Poemul lui Schiller este deci un document din cele mai importante al reflecției politice la începutul secolului al XIX-lea. Dar a citit bine Schiller în sine și, mai ales, a exprimat el cu fidelitate rostul istoric al marii creații de artă pe care o înfăptuise el însuși, printr-o aplicație de un rar eroism ? Arta lui nu fusese produsul unei retrageri în sine, în lumea fanteziei și a cîntecului frumos, străin de viață. Această artă, manifestată în atîtea poeme lirice

și dramatice, fusese, dimpotrivă, o expresie a conștiinței luptătoare a burgheziei, care putea vorbi pe-atunci în numele omenirii întregi. Etosul creației schilleriene este al luptei, nu al contemplației și al evaziunii. Dînd expresie acestor din urmă îndrumări, Schiller se găsea în înșelare de sine. Putem s-o spunem, autorizați de marea admirație pe care o nutrim pentru personalitatea și opera lui.

Dar faptul că Schiller a putut scrie totuși ultima strofă a poemului *Începutul secolului* este un semn elocvent nu numai pentru depresiunea poetului, dar și pentru situația generală a burgheziei germane la sfîrșitul epocii revoluționare în care se arătase atît de slabă. Într-un alt poem al său, dedicat *Prietenilor (An die Freunde),* Schiller evocă țări mai fericite, mai bogate sau mai strălucite decît patria lui, epoca fericită a Greciei clasice, splendoarea naturii în regiunile Sudului, bogăția Angliei, strălucirea Romei. Germania, adăuga Schiller, se bucură însă de darul prietenos al artei. Lunga serie a poeților și compozitorilor germani acorda patriei lui Schiller o situație morală prin care poetul încearcă să se mîngîie de atîtea alte lipsuri ale ei. Într-o poezie postumă, intitulată *Măreția germană (Deutsche Grösse),* poetul recunoaște patriei sale și gloria intelectuală, meritul filozofilor ei. În adevăr, după cum a observat Marx într-o maximă amintită la începutul acestor pagini, germanii, omițînd revoluția liberatoare, și-au continuat, de la un timp, istoria în cugetare. Marea mișcare artistică și intelectuală a germanilor la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și la începutul celui următor a conținut în sine multe elemente ale unei demisiuni. Schiller privit în întregimea evoluției lui, de la drama *Hoții* la ultimele poezii, ne face să simțim limpede în ce a constat această demisiune. Continuînd procesul, rupîndu-se neîncetat de cauza libertății lui, vechea demisiune l-a putut duce pe omul german la teribila înjosire și sclavie a epocii hitleriste. Spiritul nobil, înalt și pur al lui Schiller s-ar fi cutremurat atunci de groază.

În mai 1804, Schiller face o călătorie la Berlin, unde Iffland punea în scenă piesele lui. Mediul Weimarului era îngust și provincial. La Berlin, unde rămîne cîteva săptămîni, poetul găsește o altă atmosferă și întrevede posibilități materiale de viață, prin care familia lui ar fi fost asigurată în cazul cînd el n-ar mai fi putut s-o ajute. I se fac propuneri avantajoase din partea curții din Potsdam, unde este primit cu deferență. Pînă la urmă, nu se poate totuși hotărî și se înapoiază la Weimar, unde cade îndată bolnav. În iulie se simte atît de rău și suferințele lui sînt așa de mari, încît într-un rînd își dorește o moarte apropiată. Către sfîrșitul anului, starea i se ameliorează și se simte în stare să ia parte la o festivitate publică și să întîrzie pînă în zori într-o societate de prieteni tineri, dintre care J. H. Voss, viitorul traducător al lui Homer, ne-a lăsat referințele cele mai amănunțite asupra ultimei perioade din viața lui Schiller. La începutul anului 1805 se îmbolnăvește și Goethe. Voss îl găsește pe poet plîngînd din pricina veștilor primite de la prietenul lui. Termină cu greutate traducerea *Fedrei* lui Racine, pe care i-o trimite lui Iffland. Cere să i se dea, pentru a le citi, basme și povestiri cavalerești în prelucrarea lui Tressan. Părăsește rareori patul, pentru a asista la cîte o reprezentație de teatru. Astfel îl vede Goethe pentru ultima oară în ziua de 29 aprilie și, fiindcă nu-l putea întovărăși, cei doi prieteni se despart în stradă, în fața locuinței lui Schiller. La 9 mai 1805 Schiller moare. Vestea îi este adusă lui Goethe tocmai a doua zi, și acesta, fără a spune un cuvînt, se retrage într-un colț al odăii lui și plînge în tăcere.

Weimarul trăiește zile de doliu ; corpul poetului este mai întîi depus în cimitirul Jakobus și, mult mai tîrziu, în 1827, este mutat în cripta princiară din Weimar. La 10 august 1805 se organizează o ceremonie funebră în amintirea poetului la Lauchstädt și un actor recită acolo poemul lui Goethe, *Epilog la „Clopotul“ de Schiller*. Se

aude elogiul personalității lui Schiller, al omului sociabil și înțelept, stăpînit mereu de pasiunea adevărului, a binelui și a frumosului, creatorul unei opere în care omenirea din diferite țări și epoci a găsit una din imaginile ei cele mai pătrunzătoare și a primit un mesaj de noblețe. Fie ca patria germană să audă și să împlinească acest mesaj, își încheie Goethe poemul lui.

După un an, Charlotte a zugrăvit în cuvinte cumpănite portretul soțului ei, pe care îl transcriem în această ultimă pagină a povestirii vieții lui Schiller : „Era simplu și amabil în felul lui de a se înfățișa ; nici un cuvînt plat nu ieșea din gura lui. Vorbirea lui era totdeauna adîncă ; totul se crea în mintea lui cu o bogăție mai mare decît pentru alții. Orice manifestare a lui într-o convorbire era o creație nouă a spiritului. Te simțeai, ascultîndu-l, ridicat deasupra lumii și a lucrurilor triviale, părtaș la un punct de vedere înalt. Era răbdător față de orice rătăcire ; numai vidul spiritului și nulitatea trufașă îi erau insuportabile ; orice falsă pretenție îl apăsa ; de aceea unii oameni l-au putut găsi altfel decît se așteptau să-l afle, și pentru aceștia era în adevăr inaccesibil. Cinstea însă și căuta să le fie de ajutor tuturor naturilor lipsite de prejudecăți și tuturor acelora care exprimau cu sinceritate sentimentele lor și își urmăreau cu adevăr și simțire scopurile, oricît astfel de oameni ar fi fost deosebiți de el. În asemenea împrejurări părea a fi atotputernic și simțeai, îndată ce lua cunoștință de mîhnirea cuiva, că vigurosul lui spirit ar putea fi de ajutor. I-ai fi putut mărturisi totul, chiar și o crimă.

Ținuta lui era nobilă și demnă ; se vedea din atitudinea corporală că fusese educat milităreşte. O finețe naturală îl învățase să disprețuiască de timpuriu tot ce era lipsit de noblețe, și așa apărea el în lume și societate... Doresc să mai adaug că nu va mai apărea o altă inimă mai plină de iubire și de bunăvoință față de oameni, fără nici o teamă sau sfială față de ei. Ceea ce spune odată despre muza lui este o judecată smulsă din propriul lui suflet și care exprimă relația lui cu lumea : A respectat-o, niciciînd n-a temut-o".

Schiller a trăit patruzeci și șase de ani. A fost activ în cîmpul literaturii în timp de un sfert de secol. Nici viața, nici activitatea lui literară n-au fost prea lungi. Dacă Goethe ar fi dispărut la aceeași vîrstă ca prietenul său, n-am fi avut nici *Afinitățile elective,* nici *Anii de rătăcire ai lui Wilhelm Meister,* nici *Poezie și adevăr,* nici *Divanul occidental-oriental,* nici *Elegia din Marienbad,* nici partea a doua din *Faust,* nici scrierile naturalistice : imaginea lui ar fi rămas foarte incompletă. Desigur, nu putem spune ce ar mai fi scris Schiller, dacă soarta i-ar fi dăruit o viață mai lungă, dar putem afirma că, în timpul relativ scurt în care s-a constituit, opera lui Schiller conține toate elementele capabile să definească o personalitate completă, una din cele mai înalte ale vremii lui. Această bogată înflorire a geniului lui Schiller este uimitoare, mai întîi prin condițiile în care s-a desfășurat : existența rătăcitoare, lipsurile de multe feluri în prima perioadă a vieții, necesitatea de a-și împărți timpul între lucrările literare creatoare și cele secundare, remunerative, apoi boala la răstimpuri din ce în ce mai dese în perioada a doua. În timpul relativ scurt al vieții lui și în împrejurări aproape tot timpul neprielnice, Schiller a ridicat totuși o operă bogată și care nu dă nici un moment impresia unor lacune, prin hărnicia extraordinară, prin ritmul și felul muncii lui literare. Creația literară este de timpuriu, pentru Schiller, forma însăși a vieții lui. Îndată ce părăsește ideea unei cariere medicale, Schiller nu mai înțelege a trăi altfel decît ca scriitor. Misiunea vieții lui este creația operei frumoase, și acestei misiuni îi sacrifică el activitatea de profesor, apoi aceea de redactor și coordonator al vieții literare, căreia într-un timp i s-a consacrat cu zel, prin șirul publicațiilor periodice conduse de el.

Schiller a fost deci, în primul rînd, scriitor, unul din cei dintîi care realizează tipul profesional modern al acestuia. A fost însă scriitor într-o vreme care oferea atît de puține posibilități profesiunii scriitoricești ! A trebuit să înmulțească deci lucrările pe care le-am numit „remunerative" pentru a asigura temelia materială a

existenței lui și a familiei. A trebuit apoi să accepte protecția unui mecenat, o condiție aproape generală pentru toți scriitorii vremii. Fără ocrotirea unui principe și fără subvenția sau fără situația socială și materială acordată de acela, nu putea trăi și lucra nici un scriitor al vremii. Acesta a fost și cazul lui Schiller, dar, în tot timpul petrecut în sfera curții din Weimar, scriitorul a arătat cea mai mare independență morală pe care o putea atinge un artist sau un gînditor al epocii. Nu numai că nu caută să înmulțească atingerile lui cu curtea, dar mai degrabă le evită, și aspirația lui socială, aceeași la întreaga burghezie germană, dobîndește o expresie literară pe care trebuie s-o socotim mai curajoasă decît a oricărui alt scriitor german al epocii. Ne găsim, în timpul vieții poetului, în perioada de pregătire a Revoluției franceze, în timpul acesteia și la începutul dictaturii lui Napoleon. Atmosfera prerevoluționară poate fi simțită în lucrările de tinerețe ale poetului, în *Hoții* sau în *Intrigă și iubire*. Filonul libertar se continuă apoi pînă în ultimele opere, pînă la *Wilhelm Tell*, dar nu fără derivații către părăsirea luptei pentru libertate, mai ales în scrierile filozofice și în lirica ultimilor ani. Idealul estetic-umanist, al personalității armonioase, în locul idealului revoluționar al tinereții, soluția individuală de viață în locul soluției obștești, asigurată prin lupta colectivă a unei întregi clase sociale, fixează punctele extreme ale evoluției sociale și morale ale lui Schiller, în condițiile vremii lui. Dar considerînd această evoluție, în întregimea ei, putem îndrăzni oare, întrebuințînd o expresie gravă, să vorbim despre trădarea idealurilor de tinerețe ? Credem hotărît că nu putem îndrăzni o astfel de caracterizare. Este sigur că, după ce burghezia germană s-a arătat prea slabă pentru a face o revoluție ca a francezilor, stările de spirit revoluționare, vizibile în unele din operele lui Klopstock, Goethe, Schiller, au evoluat și au fost înlocuite prin alte poziții morale și politice. Dar părăsind înflăcărarea revoluționară a tinereții, împreună cu epoca lui întreagă în Germania, Schiller n-a trecut în tabăra opusă, n-a devenit nicicînd un sprijin al reacțiunii, ba chiar a continuat să exprime, așa cum am văzut, atașamentul său pentru cauza libertății pînă în ultimele lui opere. Schiller n-a trădat niciodată această cauză, iar atunci cînd a trebuit să constate înfrîngerea ei, a exprimat acea durere vie și adîncă, decepția socială notată în elegia *Începutul secolului*, tradusă mai sus. Astfel, deși n-a rămas un poet revoluționar, Schiller n-a devenit niciodată un scriitor al contrarevoluției, ca unii din romanticii care trebuiau să-i urmeze, ba chiar a continuat să sacrifice pe altarul libertății, în singura măsură posibilă a vremii lui. Schiller n-a rămas pînă la urmă un scriitor revoluționar, dar a rămas totdeauna un caracter dintre cele mai înalte și mai curate. Puritatea morală este una din trăsăturile cele mai izbitoare ale portretului său.

Începîndu-și viața în împrejurări foarte grele, fugar rătăcitor fără nici o siguranță a zilei de mîine, trăind într-o vreme din singurele binefaceri ale prietenilor, luptînd cu nevoia mai tot timpul, bolnav adeseori și, în ultima lui epocă, foarte grav bolnav, Schiller nu s-a descumpănit sufletește niciodată. Secolul al XIX-lea, începînd cu romanticii, va cunoaște, în multe exemplare, tipul poetului nefericit, sărac, rătăcitor și bolnav și care, dînd expresie acestor tare ale destinului său, a răspîndit în juru-i, ca o contagiune, sentimentul îndurerat sau deznădăjduit al vieții. Verlaine i-a numit „poeți blestemați“, *„poètes maudits“*, pe unii din acei care țineau de acest tip moral, victimele geniale ale societății burgheze. Schiller n-a făcut niciodată parte din această categorie. Figura lui Schiller este aceea a unui clasic. Tăria și sănătatea sufletească fac parte dintre trăsăturile alcătuirii lui morale. Forța și sănătatea sufletească s-au manifestat la el ca energie combativă și ca optimism. A dat lovituri, mai cu seamă prin operele tinereții lui, orînduirii sociale și politice a vremii atît de injuste, șubrezind-o prin masivitatea atacului său. A crezut în posibilitatea înălțării condiției omului și, chiar atunci cînd a ajuns să nu propună contemporanilor decît soluțiile individuale ale educației etice și estetice, el a făcut-o cu încredere optimistă în posibilitatea ameliorării destinului uman. Este adevărat că uneori, mai cu seamă în poeziile lirice, Schiller a exprimat melancolia timpului, împreună cu nostalgia către forme de viață

mai vechi ale omenirii, către ceea ce își închipuia a fi fost forma greacă de viață. Dar chiar atunci cînd s-a întors către trecutul omenirii, el a extras de acolo precepte și îndrumări capabile de a fi propuse timpului său. Poeziile elegiace, cu tematică antică, ale lui Schiller, stau deci în legătură cu scrierile sale de filozofie morală și estetică, în care se găsește un program nou de educație. Este adevărat că acest program nu mai poate fi pentru noi o soluție în luptele purtate de omenire. Noi credem că popoarele trebuie să-și cucerească deplina lor libertate față de toate formele împilării și ale exploatării, dinafara sau dinăuntrul lor, dar, odată eliberate, socotim că idealul înălțării morale a omului prin cultura estetică redevine valabil și vrednic a fi propus, într-o vreme, ca cea de astăzi, cînd au fost create condițiile sociale de realizare a idealurilor celor mai înalte. Etica estetică a lui Schiller s-a constituit în opoziție cu vechile etici religioase și ca un produs al inițierii umanistice, veche de cîteva secole în momentul în care Schiller a propus-o. Această etică schilleriană este un rezultat al culturii laice moderne și ea poate fi mult mai ușor legată de îndrumările timpului nostru decît etica garantată de comandamentele autorității religioase, ieșită din evul mediu.

În sufletul atît de sănătos, ferm și curat al lui Schiller s-au dezvoltat sentimentele unei sociabilități cuprinzătoare și entuziaste. Printre simțirile exprimate în poeziile lirice sau întrupate de eroii dramelor sale, se cuvine să notăm mai întîi patriotismul său. Deși a trăit într-o vreme în care Germania se găsea în regimul feudal al micilor state, fără alte relații între ele decît legătura de vasalitate a principilor, care îi subjuga față de împăratul Germaniei, Schiller a scris și a gîndit totdeauna pentru întreaga comunitate germană. Reflecția asupra înapoierii politice a acesteia, dorința de a o face să înainteze, preocuparea de a stimula procesul de dezvoltare a omului către un tip social și moral mai înalt, ocupă un loc întins în scrierile lui Schiller. Mesajul operelor lui a fost primit deci în toate punctele Germaniei, și dacă poporul acesteia a ajuns să se simtă o națiune,

lucrul se datorește și influenței creației schilleriene, activă ca o putere unificatoare, capabilă să trezească o conștiință comună. În masa poporului german, operele lui Schiller au fost adresate mai ales burgheziei, bucuroase să afle în scrierile lui expresia revoltei împotriva abuzului feudal și absolutist, ca și intelectualilor ieșiți din burghezie, adică acelei categorii formate din scriitori, artiști, filozofi, profesori și cercetători științifici de toate felurile, creatorii prestigiului intelectual al patriei lor. Dar, deși legat atît de adînc de realitatea comunității germane, Schiller nu s-a închis în limitele ei. Nu există nimic mai deosebit de tendințele lui decît naționalismul îngust, șovin și agresiv. Ideea de „umanitate“, elaborată în luptele ideologice ale secolului al XVIII-lea, joacă un rol de seamă în gîndirea lui Schiller. „Umanitatea“ este, pentru Schiller, comunitatea popoarelor lumii, purtătoarea și agentul progresului de cultură prin care conștiința tuturor se îmbogățește și se eliberează, astfel încît, puternice prin aceste cîștiguri, popoarele pot susține mai bine luptele lor sociale și politice. Poate că Schiller a avut într-o măsură mai mică decît Goethe simțul întinderii și varietății umane, dar l-a avut într-o formă mai activă, mai combativă și mai entuziastă. S-a declarat adeseori „cetățean al lumii“. A cuprins în îmbrățișarea sa omenirea întreagă. A dorit pentru aceasta pacea și înțelegerea generală. Tendința atît de larg umană a lui Schiller a fost baza receptării operelor lui în toate punctele lumii, unde el continuă a fi unul din scriitorii cei mai populari și cei mai iubiți.

A fost poetul iubirii de oameni, al avînturilor generoase. A fost poetul prieteniei. Prietenia, adică legătura de iubire dintre doi oameni cu suflete nobile și curate, în care ei găsesc temeiul urmăririi comune a unor ținte înalte ale vieții, a dominat personalitatea și opera lui Schiller. Marii prieteni ai lui Schiller au fost Körner, Wilhelm von Humboldt, Goethe. În operele lui, poetul a zugrăvit de cîteva ori o prietenie entuziastă, a lui Don Carlos și a marchizului de Posa, a lui Wallenstein și a lui Max Piccolomini, a celor doi prizonieri ai tiranului din Siracuza. Ciclul întreg al sentimentelor specific schilleriene au fost întrupate de poet în întinsa galerie

de tineri ai operei lui, figuri juvenile de revoltaţi sau de entuziaşti, suflete generoase, adeseori violente, stăpînite de pasiunea libertăţii sau de o iubire tiranică, prin care ele acceptă sacrificiul suprem, tineri înfăţişaţi în momentul paroxistic al unei crize grave, un Karl Moor, un Ferdinand von Walter, un Don Carlos, un Mortimer, un Max Piccolomini, un Don Cesare şi un Don Alonso. A înţeles, pentru întîia oară în istoria literaturii, măreţia figurii tinereşti a Ioanei d'Arc. A fost un poet al tinereţii. Dacă există printre poeţii lumii unii care păstrează viziunea copilărească a lumii şi alţii care conservă viziunea şi felul de a simţi al adolescentului, Schiller a făcut parte din aceştia din urmă. Deşi viaţa l-a înzestrat cu experienţă şi înţelepciune, pornirile tinereşti ale sufletului n-au dispărut niciodată din întocmirea morală a lui Schiller şi aceste porniri au continuat a fi exprimate şi întrupate de poet pînă în ultimele lui creaţii. Dintr-un anumit punct de vedere, se poate spune că Schiller a rămas totdeauna tînăr şi, deoarece tineretul alcătuieşte mereu partea cea mai întinsă a publicului literar, i se datoreşte şi acestei împrejurări favoarea mereu înnoită de care se bucură opera schilleriană.

După un răstimp atît de lung de la creaţia ei, peste un secol şi jumătate, opera lui Schiller îşi păstrează actualitatea, nu numai prin substanţa ei morală atît de bogată, dar şi prin marea ei valoare literară. Schiller a fost poet liric şi poet dramatic. Am văzut ce se poate spune despre formula „liricii filozofice", impusă de Schiller timpului său. Schiller n-a fost poet în sensul lui Goethe şi al romanticilor, mai apropiaţi de Goethe decît de Schiller. Actul poetic n-a fost, pentru el, un act simultan cu experienţele emotive care l-au pus în mişcare. Poezia lui Schiller nu este proiecţia directă şi naivă a unui moment de viaţă intens trăit. Ea este, mai degrabă, rezultatul reflecţiei filozofice şi generalizatoare asupra unor experienţe personale şi obşteşti, susţinute, dealtfel, de răsunetul afectiv al acestor experienţe. Între poet şi materia lui s-a introdus răstimpul mai mult sau mai puţin îndelungat al cugetării, şi acestei situaţii i se datoreşte faptul că poetul poate să-şi organizeze materia în formele unei compuneri savante, organizate solid prin

înşiruirea logică a ideilor şi prin acumularea exemplelor care le ilustrează pe acestea. Poezia lui Schiller nu este dezvoltarea unei exclamaţii, un strigăt în care se eliberează o durere, un conflict al omului şi al epocii lui. Lirica schilleriană este o poezie de compoziţie, una din acele în care elementul logic şi retoric dobîndesc o mare dezvoltare. Evoluţia liricii universale s-a desfăşurat, mai degrabă, prin selectarea tipului liric opus aceluia căruia Schiller îi aparţine, încît luînd contact cu acesta avem impresia că executăm un pas de înapoiere către trecut, către epocile liricii clasice sau clasiciste. Lirica lui Schiller reprezintă, de fapt, o reluare a elegiei clasice, pe care romanticii urmau s-o scoată din actualitatea literară. O situaţie specială ocupă însă, în opera poetică a lui Schiller, baladele lui, în care interesul povestirii, precizia şi vigoarea trăsăturilor, puterea de a extrage o idee morală importantă dintr-o sinteză legendară, au dat mari rezultate. Substratul popular al baladelor explică îndeajuns vigoarea şi menţinerea lor neîncetată în gustul artistic al maselor, care nu încetează a le citi şi admira. Pretutindeni, în toate operele sale, Schiller a obţinut efecte de seamă în expresiunea ideilor. A fost unul din poeţii gnomici ai literaturii universale. Maximele, sentinţele, aforismele răspîndite în poemele şi dramele lui s-au bucurat deci de o mare răspîndire şi alcătuiesc o parte întinsă din tezaurul înţelepciunii.

A fost mai ales poet dramatic. Apărut în succesiunea lui Shakespeare, în epoca răspîndirii operelor acestuia pe continent, a fost, pe această linie a tradiţiei, unul din cei mai mari poeţi dramatici ai lumii. Într-un rînd, în *Intrigă şi iubire,* poetul a scris o „dramă burgheză", adică una din acele în care o temă tragică este tratată cu mijloacele observaţiei realiste a societăţii, adică cu mijloacele folosite de clasicism numai în comedie. Altădată, în *Logodnica din Messina,* poetul a încercat revenirea la tematica şi modurile de expresie ale tragediei antice. Dar, în afară de aceste două derivaţii către forme de artă deosebite, Schiller a rămas tot timpul în cadrul dramei istorice shakespeariene.

Față de Shakespeare trebuie deci precizat caracterul propriu al genialității dramatice a lui Schiller.

Ceea ce s-a observat mereu în legătură cu Shakespeare a fost marea putere a obiectivității lui dramatice. Creator al unei lumi cu sute de personaje și tot atîtea situații, în care sînt cuprinse toate contrastele vieții, observator al cutelor celor mai ascunse ale sufletului omenesc, Shakespeare ne-a prezentat o imagine a lumii și a vieții sub care rămîne ascunsă personalitatea lui proprie. Shakespeare este artistul demiurgic, creatorul unei lumi. Nu este deci lipsit de semnificație faptul că s-au putut produce îndoieli în legătură cu personalitatea umană a poetului lui *Hamlet* și al *Regelui Lear*, al lui *Macbeth* și al lui *Othello*. Puterea de obiectivare a poetului în eroii lui este atît de mare și de completă, încît pentru înțelegerea acestora devine aproape inutilă reprezentarea omului care i-a creat.

Felul artistic al lui Schiller este deosebit. Poetul *Hoților*, al lui *Fiesco*, al lui *Don Carlos*, al lui *Wallenstein* și al tuturor celorlalte drame istorice, studiate mai înainte, a pătruns cu imaginația în epoci deosebite de a lui și a înțeles forțele istorice active în aceste diferite momente ale istoriei. Este sigur deci că forța obiectivității dramatice a lui Schiller, facultatea lui de a-și reprezenta oameni, situații și timpuri deosebite de cele date în sfera lui de viață este dintre cele mai mari. Totuși, deși energia acestei facultăți nu este contestabilă, Schiller nu acoperă prin ea personalitatea lui și felul conflictelor care au dominat-o, ci dimpotrivă. Prin mediul transparent al unor situații legate de istoria popoarelor occidentale ale Europei din evul mediu, dar mai ales din secolul al XV-lea pînă într-al XVIII-lea, Schiller a reprezentat totdeauna conflictele vremii lui și reacțiile personalității sale în mijlocul acestor conflicte și față de ele. Apărut în epoca absolutismului, avînd să sufere de pe urma acestei orînduiri încă din tinerețea lui și, apoi, de-a lungul întregii vieți, niciodată împăcat cu epoca lui, Schiller a rămas totdeauna un om problematic, un suflet sfîșiat de conflicte. Dramele lui Schiller, ca și întreaga lui creație poetică, reprezintă deopotrivă unul din conflictele omului în absolutism. O ființă omenească în rebeliune față de întocmirea vremii sau o victimă a acestei forme a societății, un glas care plînge durerile timpului sau evocă cu nostalgie epocile scutite de contradicțiile prezentului, sînt necontenit vrăjite și se fac auzite în toate creațiile poetice ale lui Schiller. Rebelul sau victima absolutismului, glasul care se mărturisește în opera schilleriană sînt una și aceeași ființă. Această ființă este Schiller. Reprezentarea personalității lui umane este deci indispensabilă pentru înțelegerea operei lui. Pentru a-și pricepe mai bine geniul poetic, Schiller a creat noțiunea artistului „sentimental", opus artistului „naiv", adică aceluia în care creatorul acoperă pe om, obiectivarea poetică ascunde izvorul de energie umană din care aceasta emană. În locul noțiunii de „poet sentimental", asociată cu atîtea alte înțelesuri, preferăm noțiunea de „poet uman". Schiller a fost un astfel de poet. Căldura umană este atmosfera operei lui. Ori prin cîte tipuri, situații, sau prin cîte lumi ale gîndirii ne-ar putea duce operele lui, simțim mereu în ele prezența sufletului nobil și luptător, a omului care le-a creat. Unei astfel de opere i se răspunde nu atît cu uimirea trezită de fapta demiurgilor, cît cu iubirea trezită de acei în care recunoaștem pe niște semeni de-ai noștri.

Acesta este sentimentul care grupează, de multe generații, pe toți cititorii operelor lui Schiller în nenumăratele ediții succesive din patria lui și în traducerile din toate limbile pămîntului, printre care limba noastră îi vestește, astăzi, adeseori, mesajul în volumele citite cu nesaț sau pe scenele care îi reprezintă, în fața publicului entuziast, dramele străbătute de o gîndire atît de înaltă, de un patos atît de uman.

1961

NOTE

Studiile de literatură universală și comparată ale lui Tudor Vianu formează materia acestui volum și a celui următor. Le-am grupat în : 1. Studii teoretice ; 2. Studii de sinteză ; 3. Studii despre autori străini ; 4. Studii comparatiste despre scriitori români și despre receptarea literaturii străine la noi. Cele dintîi privesc definirea obiectului și metodei — sistematic și istoric ; următoarele sînt mai eterogene, temele unora, mai vechi, sînt mai aproape de preocupările esteticianului, urmărite însă într-o perspectivă care e a literaturii universale. Textele din capitolele 3 și 4 sînt publicate în ordinea cronologică a autorilor care fac obiectul lor, întrucît, scrise mai toate în ultima parte a vieții lui Vianu și legate de activitatea lui de profesor de literatură universală și comparată, ele au la bază o intenție și o concepție de istoric al literaturii universale. Grupate astfel, studiile fac evidentă preocuparea savantului (urmată și în cursurile sale) de a da o imagine a literaturii lumii în devenirea ei (mai exact, a literaturii europene de la antichitatea greacă încoace, căci acesta este orizontul ce-i e familiar), schițînd — sau sugerînd — tabloul istoric general și examinînd unele din punctele lui importante (curente, autori, opere.).

În legătură cu ecourile critice ale acestor studii, trebuie spus că ele sînt mai puțin numeroase și în general mai puțin consistente decît acelea provocate de alte cărți (în domenii ca istoria literaturii române, estetica) ale lui Tudor Vianu. Le-am citat — evident, parțial — chiar și atunci cînd spun destul de puțin, pentru că pot da o idee despre ambianța, nu foarte sti-

mulatoare prin spirit critic, exigență și competență, în care s-a desfășurat activitatea comparatistului.

În primul volum al acestei secțiuni am inclus studiile teoretice, studiile de sinteză și o parte din studiile despre autori străini (pînă la cel despre Schiller inclusiv).

Volumul următor va cuprinde restul studiilor despre autori străini și studiile comparatiste despre scriitori români și receptarea literaturii străine. Tot acolo vom da și o *Addenda* a întregii secțiuni.

Din sumarul volumului de față, au putut fi consultate manuscrisele următoarelor studii (aflate la Muzeul literaturii române) : *Formarea ideii de literatură universală în prima perioadă ; Literatura și cunoașterea omului ; Epocile criticii literare ; Fazele portretului moral ; Renaștere și antichitate ; Antichitatea și Renașterea ; Din istoria unei teme poetice : lumea ca teatru ; Începuturile realismului în antichitate ; Manierism și asianism ; India în „Lusiadele" lui Camoëns ; Falstaff ; Umanitatea lui Shakespeare ; Shakespeare ca poet al Renașterii ; Cervantes ; Voltaire ; J.-J. Rousseau și influența lui literară în Germania ; Schiller ; Johann Wolfgang Goethe, poet dramatic.*

STUDII TEORETICE

Literatură universală și literatură națională

Tipărit pentru întîia oară în volumul cu acest titlu, București, E.S.P.L.A., 1956, p. 279—297, cu mențiunea : „Comunicare prezentată cu prilejul Congresului de istorie literară convocat de Academia Ungară de științe la Budapesta, 1—3 XI 1955". Republicat în volumul *Studii de literatură universală și comparată*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Editura Academiei R. S. România, 1963, p. 601—609, de unde îl reproducem.

Tudor Vianu sistematizează, în această comunicare, unele din reflecțiile lui de profesor de literatură universală. Se cuvine să menționăm însă că preocupările sale în legătură cu obiectul și metoda a ceea ce devenise, din 1948, disciplină de studiu independentă în universitățile noastre sînt mult anterioare acestui moment. Ca filozof al culturii și istoric al culturii moderne, ca estetician și istoric al doctrinelor estetice, Vianu a avut mereu sub ochi operele reprezentative ale literaturii universale (mai exact, europene), parte componentă esențială (cu deosebire pentru el, venit în aceste domenii dinspre literatură) a fenomenului cultural și a celui artistic. Și-a elaborat ideile sprijinindu-se pe ele sau le-a susținut invocîndu-le. Unora dintre aceste opere sau dintre autorii lor le-a consacrat studii, în care în general a pus accentul pe semnificația istoric-culturală (din care motiv le-am inclus în alte volume ale ediției). Pe de altă parte, studiile despre scriitorii români ale lui Vianu s-au caracterizat mereu printr-o situare a acestora într-o perspectivă comparatistă largă. Pe scurt, literatura universală a intrat de timpuriu în orizontul spiritual al lui Tudor Vianu, ocupînd un loc central, alături de doctrinele filozofice și estetice, în lumea de valori în care s-a mișcat el, iar comparatismul a fost o metodă pe care a utilizat-o mereu și pe care n-o va ignora în nici una dintre sistematizările concepției sale metodologice. Amintesc trei dintre ele. Una este cursul de metodologie literară predat de Vianu în 1944—1945 (și litografiat după note stenografice). Întrucît „opera nu este numai un text", ci și „un produs al unor împrejurări istorice", spune el aici (p. 12), „pentru a aprecia valoarea unei opere nu este oare necesar de a o plasa în mediul și în circumstanțele ei istorice, pentru a vedea de unde începe originalitatea scriitorului și cît de intensă a fost partea de influență a timpului asupra ei ?" De aci interesul pentru izvoare: „Problema determinării izvoarelor a produs o întreagă știință în cercetările istorico-literare mai noi". Vianu previne insistent asupra exceselor : „S-a cam abuzat în vremea din urmă de cercetarea izvoarelor. [...] Cea mai ușoară apropiere posibilă dintre opera unui scriitor și cine știe ce operă anterioară îl face pe sursier să tresară de bucurie, vestind lumii : iată, am găsit un nou izvor" (p. 13—14) ; „adeseori pentru istoricii literari opera pare a nu fi altceva decît un țesut de influențe" (p. 88). Lăsînd la o parte exagerările, „cercetarea influențelor nu este deloc de prisos", ceea ce și explică faptul că a apărut „o știință nouă și de mare însemnătate, și anume istoria comparată a literaturilor" (p. 90), ale cărei începuturi — prin Villemain — și a cărei dezvoltare profesorul le amintește. Pentru preîntîmpinarea exceselor el subliniază această regulă : „pentru a stabili un izvor nu este suficient de a stabili ase-

mănarea între opera literară pe care o studiem și o operă literară anterioară, ci trebuie să stabilim dovada că autorul a cunoscut acea operă literară și că la un moment dat a putut sta sub înrîurirea ei“ (p. 94). E vorba de „raporturile de fapt“ care constituie, după comparatismul tradițional francez, obiectul literaturii comparate. Tot după comparatiștii francezi (după Paul Van Tieghem, *La littérature comparée)* dă Vianu aici o clasificare a izvoarelor, dar spre deosebire de aceștia el îndrumă finalitatea cercetării lor spre stabilirea originalității scriitorilor : „Tematologia (cercetarea motivelor) are, de fapt, un interes real și profund atunci cînd scoate în evidență modurile diferite cum poeții tratează același motiv. Tematologia nu este interesantă atunci cînd se mărginește să prezinte o simplă colecție de opere care reiau aceeași temă — și foarte deseori cercetările tematologice nu fac nimic mai mult decît aceasta.“ Dar „dacă colectezi ca să compari și dacă prin comparație izbutești să surprinzi lucrarea de individualizare la care scriitorul supune motivul tipic și tradițional, atunci ai făcut un lucru de ispravă, pentru că ai avansat cu un pas în lucrarea de caracterizare a scriitorului. În definitiv, ceea ce trebuie să urmărească o lucrare critică și istorică este să se apropie cît mai mult de nucleul individual al fiecărui creator, să ajungă la caracterizarea individuală a autorului și a operei, să arate ceea ce este unic în el. [...] Unul din mijloacele acestei lucrări de caracterizare individualizată este și comparația chipului în care scriitorul tratează motivul său cu chipul în care același motiv a fost tratat de alți scriitori“ (p. 114—115).

În 1947—1948 profesorul ține un curs de interpretarea literaturii, în care reia și dezvoltă materia cursului citat de metodologie literară. Ocupîndu-se de „geneza internă a operei“, adică de chestiunea : „întru cît o operă este generată de și întru cît ea generează alte opere literare“ („geneză externă“ fiind „generarea unei opere prin factorii extraliterari“), el observă : „Geneza internă a operelor poate fi privită dintr-o îndoită perspectivă : pot studia raportul genetic de la emitent la receptor sau de la receptor la emitent“. În primul caz se face studiul influențelor, în celălalt — studiul izvoarelor. În legătură cu acestea din urmă, Vianu reia critica exceselor, în termeni pe care-i aflăm și în *Literatură universală și literatură națională*, comunicarea din 1955 : „În cercetarea mai nouă s-a făcut un oarecare abuz în acest domeniu. [...] Pentru fiecare detaliu al unei creații literare se căuta izvorul (și, evident, cine caută găsește), în așa fel încît opera, pînă la urmă, apărea ca un des țesut de influențe, de împrumuturi. Este o metodă care deformează realitatea literară, ne face să pierdem din vedere unitatea ei vie și acoperă această realitate cu o rețea de presupuse influențe, ca și cum creația n-ar fi decît un migălos mozaic de împrumuturi sau chiar de plagiate. Nu trebuie căzut niciodată în această exagerare“ (p. 124—125). Odată denunțate abuzurile, problemele puse de cercetarea izvoarelor („precise“, „difuze“, „modele“, „adaptări“) și a „circumstanțelor istorice cauzale și latente“ („curente largi ale societății și gîndirii contemporane, în ignorarea cărora ne-am lipsi de cunoașterea unuia din factorii într-adevăr determinanți ai operelor“) sînt expuse larg, criticile aduse studiilor tematologice sînt respinse, profesorul urmărește să insufle studenților săi „convingerea limpede și bine întemeiată că cercetarea motivului este una dintre cele mai interesante etape ale interpretării literare“ (p. 179).

Ideile de aci — și din *Literatură universală și literatură națională* — se regăsesc și în articolul *Literatura comparată* din *Gazeta literară*, 13 martie 1958 (retipărit în *Jurnal*, 1961), în care, alături de noi ilustrări, e de reținut respingerea, din unghiul unei concepții istorice, a punctului de vedere tipologic al lui Etiemble (refuzat, fără a fi numit, în partea ultimă a articolului) :

„Influențe între diferitele literaturi naționale au existat totdeauna, dar studiul lor a apărut mai tîrziu. Acest studiu a fost o preocupare a secolului al XIX-lea, încă din prima lui jumătate, și a găsit, pentru a se denumi, expresia literatură comparată. Dacă nu mă înșel, denumirea a fost găsită de Villemain, în cursul său despre literatura secolului al XVIII-lea, unde expunerea îmbrățișează creația literară în mai multe din țările Occidentului, considerate în legăturile lor. De atunci, metoda comparației între literaturi sau *comparatismul*, cum i s-a mai zis mai tîrziu, a găsit numeroși adepți și, către sfîrșitul secolului, au apărut și primele catedre consacrate acestei discipline, reviste în legătură cu ele, congrese internaționale și, în genere, o bună organizare a specialității. S-a format astfel un tip de învățat cu trăsături distinctive, un cercetător cu întinse cunoștințe în domeniul mai multor limbi și literaturi, atent la filiația ideilor, a temelor și a procedeelor dintr-o literatură

în alta, foarte bucuros atunci cînd le găsește. Și fiindcă apariția oricărei specialități se însoțește îndată și cu excesul ei, am văzut ivindu-se și cercetătorul care-și însușește, ca o maximă fundamentală, ideea că nimic nu e original pe lume și că pentru expresia cea mai spontană a gîndirii trebuie să se afle undeva, în domeniul unei literaturi străine, izvorul care a inspirat-o. Comparatiștii, în această întruchipare excesivă a lor, puși în fața celei mai simple însăilări de cuvinte, se opresc atenți și neîncrezători și descoperă îndată sursa. Apar, pe această cale, apropieri neașteptate, înrudiri incredibile, care n-au alt rol decît să arate întinderea informației și ingeniozitatea cam specioasă a învățatului. Dar dacă aceste neajunsuri sînt înlăturate, comparatismul, adică studiul izvoarelor externe ale unei literaturi, este o disciplină utilă și care, în momentul acesta, pare să se îndrepte către rezultate însemnate.

Comparatismul începe prin a stabili texte paralele, adică texte care prezintă analogii între ele, nu neapărat în detaliul expresiei lor, dar cel puțin în ideea, tema, procedeul lor de artă. Cel mai vechi dintre aceste texte nu trebuie însă considerat ca izvorul celui mai nou decît atunci cînd analogia se poate însoți cu dovada că autorul textului mai nou a cunoscut textul vechi. Trebuie să spun că ancheta comparatistă modernă s-a oprit, în foarte multe cazuri, la acest prim stadiu. Disciplina pozitivistă a istoriei literare, pînă deunăzi, s-a mulțumit numai cu strîngerea faptelor și cu punerea lor în relații de succesiune. Explicația faptelor a rămas însă mai umbrită ; totuși, în direcția acestei explicații se întinde drumul de viitor al comparatismului. Căci, dacă influențele dintre literaturi alcătuiesc fapte absolut evidente, este necesară lămurirea condițiilor în care aceste influențe au operat. O influență nu devine activă și nu dă rezultate decît acolo și atunci unde există nevoie de ea, unde natura terenului social o cere și o absoarbe. Mi se pare deci că cercetarea izvoarelor externe ale unei literaturi trebuie întreprinsă și desăvîrșită în cadrul mai larg al istoriei societății în care influențele au devenit fecunde.

Din acest principiu, care este atît de constrîngător încît surprinde greutatea cu care-l vedem adoptat, rezultă o problemă despre care nu mă îndoiesc că se va impune cercetării contemporane. Istoria literară a studiat pînă azi influențele, dar nu receptările, adică a urmărit presiunea trecutului și a străinătății asupra prezentului și a naționalului, dar nu și des-

chiderea acestora către trecut și străinătate. De ce o influență străină lucrează într-o literatură națională rămîne un fapt inexplicabil dacă nu ținem seamă de condițiile sociale și intelectuale care au făcut-o posibilă. Problema receptării literare este astăzi întrebarea cea mai acută a studiilor noastre și nu cred îndepărtat momentul în care se vor scrie istorii literare în care autorii vor fi prezentați nu în felul în care au suportat presiunea unor modele, ci în acela în care le-au căutat și le-au ales, pentru a răspunde uneia din nevoile lor. A fost studiată uneori influența lui Byron în diferitele literaturi ale secolului trecut, dar diferiții scriitori în ale căror opere poate fi semnalată această influență au apărut ca niște produse secundare, ca niște reflexe. N-ar fi fost mai potrivit și mai apropiat de firea adevărată a lucrurilor dacă de fiecare dată s-ar fi arătat împrejurările în care în diferitele culturi ale lumii a apărut un tip moral plin de o năzuință tulbure și violentă, de deznădejde și revoltă, de un fel al luptei, cu sine și cu societatea, care s-a recunoscut în Byron și s-a deschis înrîuririi sale ? Problema influențelor studiate din unghiul receptării lor se impune astăzi și ea va însemna, în măsura în care învățații se vor opri în fața ei, o adevărată revoluție copernicană a studiilor literare.

Cred, dealtfel, că literatura comparată este pe cale să depășească singura problemă a influențelor, căreia i s-a consacrat pînă acum. Uneori sînt constatate analogii tematice sau ideologice care nu pot fi deloc lămurite pe calea influențelor. Circulația temelor, a ideilor, a mijloacelor de artă se produce uneori în afară de contactul direct și capabil de a fi dovedit ca un izvor. Nu se știe pe ce cale, din ce vorbă prinsă în vînt, din ce lecturi întîmplătoare, adică din ce alte izvoare intermediare regăsim într-o operă mai nouă urma uneia mai vechi. A citit vreodată Bolintineanu pe Goethe ? Nu știm. A putut să nu-l citească, dar în *Sorin* al său întîmpinăm o infiltrație din *Faust*. Deveniți liberi de preocuparea, adeseori stînjenitoare, de a identifica izvoarele, cercetătorii pot urmări filiația unei teme cu interesul de a vedea cum aceeași temă dobîndește rezolvări felurite la diferiți autori și în diferite momente. Este una din anchetele cele mai pasionante, aceea de a urmări cum același mit literar, al lui *Prometeu* sau al lui *Faust*, este altfel rezolvat și se însoțește cu alte semnificații la Eschil și la Shelley, la Marlowe, la Lessing și la Goethe. Nu există alt mijloc mai

bun de a înțelege evoluția societăților și de a constata ceea ce Taine a numit odată „temperatura lor morală" decît de a urmări această palingenezie a temelor în cursul istoriei culturii.

Mai există și un alt domeniu al comparației, ca metodă în studiul literaturii. Este una din cele mai vechi forme ale ei. Într-o vreme în care se discuta meritul relativ al grecilor și al latinilor sau acel al anticilor și al modernilor, despre superioritatea probabilă a unora asupra altora, critica se întreba uneori dacă *Fedra* lui Euripide este superioară sau nu aceleia a lui Racine, dacă trebuie să-l prețuim mai sus pe Homer sau pe Virgil, pe Homer sau pe Tasso. Astfel de dezbateri s-au încheiat la începutul veacului trecut cu *Geniul creștinismului* al lui Chateaubriand. Ele ni se par astăzi învechite și cam fără obiect. Simțul individualității operelor de artă și conștiința înrădăcinării lor în epocă face imposibilă comparația și o respinge ca pe o falsă problemă. I-a luat locul comparația în vederea stabilirii tipurilor literare. Așa a ajuns să se vorbească despre rococoul grecilor în alexandrinism, despre romantismul Renașterii sau despre prețiozitatea simboliștilor. S-a folosit adică o formă de artă apărută în anumite împrejurări istorice, pentru a aduce sub incidența ei forme deosebite, care într-un fel oarecare aminteau pe cea dintîi și permiteau generalizarea ei ca un tip oarecum durabil, sustras mobilității istorice. Apropieri de felul acestora sînt numeroase în critica de azi ; le văd apărînd mereu sub condeiele cele mai felurite. Metoda este însă plină de riscuri, deoarece caracterizarea prin tipul ei a unei lucrări literare poate aduce unele servicii pentru o primă orientare, dar riscă să acopere specificitatea operelor și legătura lor cu vremea care le-a generat. De curînd, într-o discuție internațională, s-a cerut constituirea unei tipologii literare. Au încercat-o însă pe vremuri teoreticienii care puneau ultimele concluzii dezbaterii dintre antici și moderni : au căutat s-o construiască, încurajat de succesele clasificărilor naturalistice, Sainte-Beuve și alții pe urma lui. Toate aceste încercări au dat palide rezultate și, întru cît îl privește pe criticul francez, proiectul lui a rămas o simplă veleitate. Progresele istoriei în epoca mai nouă au devalorizat generalizările tipologiei și nu cred că reluarea acelorași preocupări ar putea da astăzi rezultate mai apreciabile decît cele din trecut."

În fine, expunînd pentru ultima oară, în 1962, concepția lui metodologică, în *Metoda de cercetare în istoria literară,*

Vianu consacră un capitol „istoriei comparate a literaturii", justificată astfel :

„Bunurile de cultură și, printre ele, cele literare nu s-au constituit niciodată într-o singură țară și prin geniul unui singur popor. În ciuda războaielor și a atîtor altor cauze care împiedică schimbul bunurilor de cultură dintre națiuni, aceste bunuri au continuat să se propage de la unele la altele, obținînd munca solidară de cultură a omenirii întregi. Cînd s-a cucerit acest adevăr, s-a văzut că nu se mai pot face istorii literare separate prin bariere verticale, adică istoria unei literaturi naționale ca o unitate închisă, fără comunicare cu alte literaturi, dar că este absolut necesar să se procedeze la sistematizarea orizontală a literaturilor, adică la distincția acelor straturi succesive, legate de diferitele niveluri ale timpului, prin care trec și se comunică de la popor la popor diferitele curente literare. Literatura evului mediu și a Renașterii, clasicismul, literatura luminilor și preromantismul, romantismul, realismul critic, naturalismul și simbolismul, ca și toate celelalte curente care le-au urmat, n-au aparținut unei singure literaturi, ci au constituit curente literare europene sau chiar mondiale, efectul acelei circulații a valorilor literare, interesant în sine a fi cunoscut și indispensabil a fi evocat, chiar cînd lucrezi numai în domeniul unei singure literaturi. Printre metodele istoriei literare trebuie trecută deci și metoda comparatistă."

Vianu nu uită nici de această dată să avertizeze în legătură cu abuzurile la care poate duce practicarea ei. După care schițează un adevărat program al comparatismului :

„Stabilirea izvoarelor externe și a curentelor literare propagate de la popor la popor nu sînt, dealtfel, singurele probleme pe care istoria comparată a literaturilor și le poate pune. Alteori, această disciplină urmărește dezvoltarea unei teme poetice de-a lungul timpului și în diferitele literaturi, pentru a arăta felul cum a fost tratată, semnificațiile și soluțiile ce i s-au dat de fiecare dată. Altă problemă este aceea a difuzării unei literaturi în teritoriul unei alteia, prin traduceri, adaptări, imitații sau prin activitatea jurnalisticii literare și a criticii. Dar și aceste probleme, ca și toate celelalte pe care comparatismul și le poate pune, trebuie legate de studiul atent al împrejurărilor sociale prin care fenomenele produse de circulația valorilor literare devin explicabile. Creată și ajunsă apoi la o treaptă înaintată a dezvoltării ei în epoca pozitivismului isto-

ric, adică a acelei îndrumări care își recunoștea menirea ei numai în investigația minuțioasă a documentelor și în stabilirea relațiilor de succesiune dintre fapte, literatura comparată a neglijat adeseori explicația acestor fapte. Dar această explicație, adică legarea faptelor de cauzele lor, care în ultimă analiză nu pot fi decît sociale, fiindcă literatura este un fenomen social, alcătuiește exigența nouă îndreptată acum către disciplina a cărei harnică anchetă din trecut nu poate fi tăgăduită, dar trebuie întregită."

Cît anume a realizat Vianu însuși din acest program, cititorul va vedea citind studiile reunite în această secțiune a ediției. Dintre lucrările adunate în volumul din 1956 am inclus în această secțiune a ediției : *Patosul adevărului în „Oedip" și „Hamlet", Shakespeare și antropologia Renașterii, Clasele sociale în „Aucassin și Nicolette", Cervantes, Libertate și umanitate în literatura italiană, Filozofia istoriei în „Război și pace" de Tolstoi, Anatole France* (adică toate studiile care alcătuiesc prima secțiune a culegerii, *Literatură universală); Eminescu și Shakespeare, Coșbuc, traducător al lui Dante, Malherbe, Balzac* (din secțiunea *Schițe); Cîte ceva despre arta traducerii* și studiul care dă titlul volumului (secțiunea *Perspective).* Celelalte titluri : *Anton Pann, Eminescu, Mihail Sadoveanu la șaptezeci și cinci de ani* (secțiunea *Literatură română), Moștenirea lui Odobescu, Amintirea lui Macedonski, Hortensia Papadat-Bengescu, Înțelepciune și politețe, Perpessicius* (secțiunea *Schițe*) au fost incluse în secțiunea *Scriitori români* a prezentei ediții.

Tudor Vianu a pus în deschiderea cărții sale *Literatură universală și literatură națională* următoarea notă lămuritoare, datată 1 decembrie 1955 :

„Am adunat, în volumul de față, o parte din studiile și articolele mele de critică literară, scrise și publicate în reviste, numai în parte, în anii din urmă. Oricare ar fi temele tratate în paginile care urmează, le leagă laolaltă, în afară de faptul că s-au oprit în fața unora dintre problemele actualității, îndemnul de a privi aspectele speciale ale literaturilor naționale în cadrul literaturii universale : o metodă pe care, după ce o aplic în diferite împrejurări, încerc s-o întemeiez în studiul final al volumului. De aici justificarea titlului pe care l-a primit întregul : *Literatură universală și literatură națională.*"

Volumul e recenzat mai întîi de Al. Săndulescu, în *Gazeta literară* din 13 decembrie 1956, într-un articol cu un titlu semnificativ : *Lauda umanismului :*

„Scrisul și verbul prof. Tudor Vianu cuceresc într-adevăr prin patosul reținut, prin metoda riguroasă, purificată de orice pedantism, prin varietatea procedeelor critice și, mai ales, prin pasiunea autorului pentru marile figuri ale literaturii universale. Ultimul volum confirmă această predilecție a profesorului, care îndeamnă spre largi orizonturi de cercetare, capabile să cuprindă în întregime frumusețile spiritului omenesc. Noua sa carte constituie o demonstrație de metodă, dar, în același timp, și cîștigul prețios al unei roditoare munci pe tărîmul istoriei literare.

Într-unul din studiile pe care le întrunește prezenta culegere, acad. prof. Tudor Vianu expune principiile cursului său de istorie a literaturii universale, principii care fundamentează o adevărată profesiune de credință (recenzentul citează din *Literatură universală și literatură națională,* n.n.). Ceea ce este expus aici în propoziții lămuritoare poate fi cuprins mai succint într-o formulă, care indică, în același timp, o trăsătură caracteristică a personalității autorului. Criteriul afirmat este, de fapt, criteriul umanismului. El determină îndrumarea estetică a criticului către un anume tip de scriitor, identificat în «omul universal» al Renașterii, și tot el determină acele admirabile sinteze de istorie a culturii, în care savantul și poetul recompun o impresionantă lume de idei și sentimente."

Al. Săndulescu observă apoi că „prof. Tudor Vianu stăpînește arta sintezei evocatoare, prin care izbutește să-și introducă imediat lectorul sau auditoriul într-o anumită epocă istorică sau literară, în lumea unei opere sau în cutele unei subtile probleme estetice [...]. Nimic din prezentarea seacă, împovărată de date utile și inutile, practicată adesea de oamenii de știință lipsiți de talentul selectării. Ideile sînt transmise într-un sistem care te cucerește în primul rînd prin claritate și frumusețe."

Recenzentul rezumă astfel metoda autorului : „Tudor Vianu întreprinde secțiuni transversale în istoria culturii și a societății, cu scopul de a descoperi cauze și efecte, intercondiționări, procese de influență, care au contribuit la consolidarea unei anumite filozofii, reprezentată la un moment dat de o operă sau de un scriitor". Dintre textele ilustrative pentru metodă alege *Shakespeare și antropologia Renașterii* : „Poetul evocă-

rilor istorice din studiul despre Cervantes și despre Anton Pann colaborează aici îndeaproape cu istoricul și filozoful culturii, cu eruditul care știe să stabilească precise relații de interdependență între fenomenul artistic și cel social-filozofic. Urmărind înrîurirea științelor vremii asupra concepției despre om a marelui poet dramatic englez, prof. Tudor Vianu își declară încă o dată simpatia pentru umanism, pe care-l consideră expresia cea mai pură a ceea ce este omenesc, a dorinței de înălțare socială și morală a omului." Dealtfel, „umanismul face parte integrantă din ființa sa", a lui Vianu, „ca produs al unei armonioase și temeinice formații intelectuale pilduitoare". Alte observații ale recenzentului privesc stilul : „Admirînd valoarea estetică și umană a scriitorilor studiați, profesorul și-a creat și un anume stil, definit prin intelectualitate și temperanță. Evocările entuziaste, menite să sublinieze aportul umaniștilor la progresul omenirii, se desfășoară într-un asemenea echilibru, încît e destul de greu să distingi, de pildă, sobrietatea expunerilor de patosul finalurilor atît de minuțios pregătite."

În ultima parte a cronicii sale, Al. Săndulescu se referă la articolele despre scriitori români cuprinse în volum.

O recenzie publică apoi *Steaua*, în nr. 1, 1957. Autorul ei, C. Dornescu, observă mai întîi că „titlul volumului de studii și articole literare al acad. Tudor Vianu definește, pe de o parte, conținutul, iar pe de alta însăși metoda de cercetare utilizată de autor în elaborarea lucrărilor sale de istorie și critică literară : situarea operelor și scriitorilor analizați în atmosfera generală a epocii și interpretarea analitică și apreciativă a valorilor naționale prin raportare la patrimoniul literar universal. Metoda [...] reclamă din partea cercetătorului, în afară de competența teoretică necesară oricărei analize critice, cunoștințe temeinice și sistematice, orientare multilaterală, orizont. Era firesc deci ca o asemenea metodă să solicite în primul rînd atenția unui intelectual de talia distinsului estetician, critic și profesor Tudor Vianu."

După ce prezintă sumarul volumului, recenzentul spune cîte ceva despre sensul umanist al cărții : „Înzestrat cu o cultură filozofică și artistică de adevărat om al Renașterii, Tudor Vianu ne apare din volumul de care ne ocupăm ca un entuziast apologet al umanismului. Din perspective proprii umanismul clasic și modern sînt discutate, de pildă, operele unor scriitori ca Sofocle și Shakespeare, Erasmus și Cervantes, France, Balzac și Sadoveanu. Însuși criteriul metodologic și valoric recomandat pentru a fi situat la baza cercetării comparative a patrimoniului literar al popoarelor este un criteriu de esență umanistă. «Ne apar ca opere posedînd o valoare universală acele opere care, reprezentînd cu mare forță și claritate timpul și locul lor, au izbutit să-și prelungească însemnătatea dincolo de acestea și, după proba repetată a secolelor și deceniilor, să se mențină în conștiința de cultură a oamenilor de azi.»" În încheiere, „în locul oricăror alte comentarii", C. Dornescu recomandă „cu căldură", „atît celor ce doresc să-și îmbogățească și să-și sistematizeze cunoștințele din domeniul literaturii universale și naționale, cît și celor dornici de o autentică delectare spirituală", să citească acest volum al „distinsului nostru scriitor și om de cultură, acad. Tudor Vianu".

În *Tribuna*, 10 februarie 1957, o notă, semnată V. Paraschiv (*O nouă carte a lui Tudor Vianu*), recomandă volumul, exprimînd totodată un deziderat : „Prețioase prin finețea și informația riguroasă ce-o aduc, aceste studii nu reprezintă însă decît fragmentar gîndirea esteticianului și criticului literar Tudor Vianu. Ar fi binevenită reeditarea — îmbogățită de toată experiența ulterioară a autorului — a unor opere ca *Poezia lui Eminescu* (1930) sau *Arta prozatorilor români* (1941), care pe vremea lor (ne gîndim mai ales la ultima) au făcut epocă".

Articolul cel mai amplu și mai substanțial despre volumul *Literatură universală și literatură națională* l-a scris Perpessicius (în *Tînărul scriitor*, nr. 4, 1957). El atrage atenția asupra unității cărții, determinată de o perspectivă comună :

„În ciuda multiplelor și variatelor studii și articole, ce-și trimit, ca tot atîtea faruri instalate pe tot alte meridiane, semnalele — *Literatură universală și literatură națională* e unul din volumele cele mai unitare, cele mai organizate. Ceea ce unește aceste studii, în aparență numai de sine stătătoare și divergente, este perspectiva, aceeași, sub care fiecare din ele e considerat, «orizontul» despre care prof. Tudor Vianu vorbește în comunicarea prezentată Congresului de istorie literară de la Budapesta din noiembrie 1955, ce încheie și dă și titlul volumului." Criticul se oprește mai ales la acest text și-l comentează pe larg : „Memoriu și expunere de motive a cursului său de istorie a literaturii universale, pe care prof. Tudor Vianu îl predă încă din 1948 la Universitate, comunicarea aceasta țintește cu mult mai sus. Desigur, ea tratează, în primul rînd,

problemele stricte ale unui curs de istoria literaturii universale și cele cîteva formule, de o clasică limpiditate, rod al unei bogate experiențe, se cuvin cu osebire reținute [...]. Deopotrivă de utilă, de asemeni, și distincția dintre literatura universală și literatura comparată. Că ele nu sînt sinonime, dar că își pot fi complementare, iată ce este neîndoios. Cum însă, paralel cu cercetările științifice de literatură comparată, cîte se cunosc, anii din urmă au înregistrat și adevărate ravagii ale unui comparatism cam după ureche, precizarea că o operă spirituală ce s-a impus nu poate fi un simplu «mozaic de înrîuriri externe» era mai mult ca necesară. Chimia transfuziilor literare poate și trebuie să fie o disciplină cît se poate de exactă. Însă lecția cea mai prețioasă a acestei comunicări, fir roșu și axă de susținere a întregului volum în același timp, este constatarea că un curs de istoria literaturii universale întărește în auditorii săi «conștiința unității de cultură a lumii». Pe terenul acesta toate apropierile sînt cu putință și locul predicii pacifiste, de atîtea ori amăgitoare, îl ia o realitate solidă și generoasă." La întărirea conștiinței unității de cultură a lumii Vianu contribuie, afirmă Perpessicius, „cu fiecare din studiile volumului de față, fie că e vorba de cercetări extinse, consacrate unor autori de faimă universală sau autohtonă, fie că e vorba de unele din acele schițe sintetice despre care aminteam și care luminează cu intermitentă intensitate o zonă sau alta a atlasului literar. Ce sînt aceste studii extinse sau sintetice și cît de adînc e forajul lor, tot cel ce a urmărit bogata activitate critică, filozofică sau editorială a prof. Tudor Vianu își va imagina cu lesniciune. Plenitudinea investigațiilor, expunerea organizată și clară, darul ideilor generale și talentul evocărilor abia dacă mai au nevoie să fie amintite." Perpessicius reține și el ideea de umanism care străbate cartea și trimite la cîteva dintre studiile care o ilustrează mai evident: *„Libertate și umanitate în literatura italiană* este titlul unui copios eseu, care trece în revistă revoluția pe care scriitorii și gînditorii italieni au adus-o încă de la sfîrșitul evului mediu în concepția despre om și în morala universală. Surghiunul lui Dante, martiriul lui Giordano Bruno, abjurarea lui Galileo Galilei, închisorile lui Campanella sînt tot atîtea dovezi ale acestui spirit de opoziție și independență care a zguduit vechile așezări, deschizînd noi perspective viitorului. [...] Din aceeași categorie a «ziditorilor conștiinței omenești» face parte și Cervantes [...]. În treacăt semnalez subtila interpretare ce prof. Tudor Vianu dă episodului final din *Don Quijote* și prin care romanul s-ar alinia, mai mult decît prin cine știe ce ecouri erasmiene, temei nebuniei din literatura Renașterii. Don Quijote trăiește ca un nebun și moare ca un om cu minte sănătoasă. «Nu cumva — conchide comentatorul — prezentînd astfel sfîrșitul eroului său, Cervantes a vrut să ne spună că viața nu este posibilă decît atît timp cît cultivi un ideal?»"

Trecînd peste comentariile în marginea altor studii (despre Anatole France, despre Sadoveanu), rețin pasajul final al articolului lui Perpessicius, privitor la stilul lui Vianu: „Drept ar fi, desigur, să ne oprim și la celelalte titluri ale volumului de față. Cum trebuie însă să spunem un cuvînt și despre scriitorul Tudor Vianu, ne mulțumim numai cu simpla lor enumerare, lăsînd fiecăruia latitudinea să ispitească aceste pagini bogate în știință și în vederi originale. Căci dacă l-au menit să fie gînditorul și interpretul, ce se cunoaște, al literaturilor, Muzele n-au fost mai puțin darnice cu d-sa sub raportul podoabelor cu care i-au investit scrisul. Tudor Vianu a fost și a rămas un poet. [...] Dacă prin însăși structura sa intelectuală este un meditativ, Tudor Vianu nu este mai puțin și senzitivul pe care îl mișcă atît spectacolele naturii, așa cum o dovedesc atîtea din paginile de antologie ale voiajului în India, cît și umbra ce fiecare scriitor își zidește la temelia operei sale. Acest îndoit aspect al scrisului său, în care fac casă bună rigoarea științifică și bucuria împărtășirilor directe, nimeni nu l-a surprins cu mai multă plasticitate ca Tudor Vianu însuși în micul poem, vechi de peste trei decenii, dar proaspăt ca-n ziua dintîi, intitulat *În odaia doctorului Faust*. Însetat de cunoaștere și flagelat de ispitele lui Mephisto, tînărul învățăcel se smulge sumbrei vraje a laboratorului la întîia chemare a unei raze de soare..."

Formarea ideii de literatură universală în prima perioadă

Publicat mai întîi în *Revista de filologie romanică și germanică*, nr. 1—2, 1959, p. 57 (și extras), cu titlul *Formarea ideii de literatură universală*; inclus în volumul *Studii de literatură universală și comparată*, București, Editura Academiei R. S. România, 1960, p. 125—161, cu titlul completat („în prima perioadă"), apoi în ediția a II-a a volumului, 1963, p. 397—420, de unde îl reproducem.

Autorul renunță în ediția din 1963 la următorul pasaj de la sfîrșitul capitolului I: „Analizînd progresul formării conștiinței universale a literaturii odată cu lărgirea orizontului literar al Europei apusene, începînd din veacul al XVIII-lea pînă la începutul celui următor, trebuie să înțelegem acest proces în cadrul social-politic general. Conceptul de *Weltliteratur* exprimat de Goethe nu e un fapt singular și accidental, el este rezultatul întregii dezvoltări economice, politice și culturale."

Formarea ideii de literatură universală în prima perioadă este, cum anunță autorul însuși, „un fragment dintr-o cercetare mai întinsă". Tema îl interesa mult, îi stătea la inimă, s-ar putea spune (dată fiind dorința sa de „cuprindere a totalității" și dat fiind regimul său obișnuit de viață spirituală, de om care trăiește permanent în interiorul unui spațiu cultural vast, populat de marile opere ale umanității); o expresie a acestui interes este și articolul *Orizontul lumii*, publicat în *Gazeta literară* din 21 februarie 1957 și retipărit în *Jurnal*, 1961, meditație prilejuită de călătoria sa în India și mai ales de lectura volumului I din *Histoire des littératures* :

„S-a încetățenit din ce în ce mai mult metoda de a studia faptele literare în cadrul și în legăturile lor mondiale. Asistînd la un examen academic, mi-am dat seama că exigența cuprinsă în această regulă de metodă operează pretutindeni. Apropieri din literatura universală sînt mereu făcute și, cu toate că ele pot avea uneori un caracter silit, nu destul de convingător, gîndul care le inspiră este valabil. Ce se înțelege însă prin literatură universală? Noțiunea aceasta s-a îmbogățit considerabil în ultimele două secole. Într-o vreme nu se cunoștea decît linia descinsă din antichitatea greco-romană pînă la creațiile literare ale lumii moderne. Dar și aici cîte lacune, cîte soluții de continuitate! Literaturile nordice și germanice au intrat relativ tîrziu în tabloul general al literaturii universale. Frații Schlegel, d-na de Staël au avut un mare rol în această privință. Literaturile medievale ale popoarelor apusene au fost recucerite, pas cu pas, de către savanții epocii romantice și de către continuatorii lor, romaniștii și germaniștii mai noi. Cît despre literaturile Asiei, deși cunoașterea lor a început să se răspîndească în Europa încă din veacul al XVIII-lea, prezentarea lor în legătură cu faptele literare ale Europei și în același cadru cu ele s-a făcut cu greutate și niciodată, pînă de curînd, într-o cercetare hotărîtoare. Ce să mai spunem despre literatura celorlalte părți ale lumii? Am trăit cu toții într-o lume relativ închisă, cu o zare destul de limitată.

Extinderea orizontului lumii pînă la granițele lui mondiale este un fapt caracteristic al epocii noastre. În ciuda tensiunilor acestei epoci, imaginea lumii se extinde și se desăvîrșește necontenit. Circulația internațională și intercontinentală a dobîndit astăzi o întindere pe care trecutul n-ar fi crezut-o posibilă. Cînd am călătorit în India, am găsit cîțiva români aproape în toate orașele unde am poposit. La Delhi am aflat o delegație de români, dintre care unii ajunseseră acolo după ce străbătuseră întregul glob pămîntesc, prin Statele Unite ale Americii, prin China și Indonezia. De la Bombay m-am înapoiat cu un avion care transporta șaptezeci de sportivi români înapoiați de la Melbourne. Mi-am spus că pentru toți acești oameni perspectiva asupra lumii a dobîndit o întindere și o lărgime rămasă necunoscută înaintașilor noștri.

Cînd mi-am reluat lucrul, am deschis o carte sosită între timp: primul volum al *Istoriei literaturilor* care este și cel dintîi al noii *Enciclopedii* franceze, în curs de publicare la editura Gallimard, sub conducerea lui Raymond Queneau. Vechea perspectivă asupra literaturilor lumii este mult depășită în această operă de sinteză. Chiar seria volumelor atît de prețioase, publicate sub direcția lui Oskar Walzel, începînd din 1923, sub titlul *Handbuch der Literaturwissenschaft*, nu mai răspunde tuturor întrebărilor pe care și le pot pune cititorii curioși de întreaga expresie literară a omenirii. Istoria literară a fost vreme de secole fiica cea mai mare a filologiei : studiul textelor literare scrise stătea la baza întreprinderilor ei. Dar alături de textele scrise există o imensă producție literară orală din trecut sau chiar din prezent. Raymond Queneau are dreptate să observe că, deoarece au existat în lume peste trei mii de limbi, din care numai cîteva sute au fost scrise, se poate afirma că literaturile orale ale lumii se pot număra cu miile. Ipoteza este justificată, dacă ne gîndim că, în afară de funcțiunea comunicării practice și abstracte, nevoia exprimării sentimentului și a imaginației trebuie să fi produs o literatură orală în fiecare din limbile vorbite vreodată de oameni. Unele din literaturile lumii n-au depășit niciodată faza orală. Este, de pildă, cazul literaturii berbere în Maroc, alcătuită din basme, din fabule, din poezii lirice, cîntece rituale la căsătorie, cîntece de muncă, orații funebre pentru proslăvirea războinicilor morți.

Alteori, trecerea către forma scrisă s-a produs de curînd, cum este cazul literaturii etiopiene în limba amharică. Uneori literaturile orale au dispărut împreună cu limbile care le împrumutaseră mijloacele lor de expresie. Alteori, deși anumite popoare au ajuns la forma comunicării scrise, literatura lor a rămas orală, după cum este probabil că s-a petrecut în cazul galilor sau în acela al populațiilor preariene din ciclul civilizației de la Mohenjo-Daro, din valea Indului, așa încît restabilirea operelor lor poetice a devenit imposibilă. Avea deci dreptate Goethe cînd spunea că literatura este fragmentul fragmentelor, în sensul devenit limpede pentru noi că din tot ce a imaginat cîndva fantezia poetică numai o parte a fost scrisă sau transcrisă, din aceasta numai o parte s-a păstrat, din ce s-a păstrat numai o parte se citește. Întreprinderea științifică condusă de Raymond Queneau încearcă să reintegreze fragmentele în totalitate, să obțină perspectiva de ansamblu asupra producției literare a lumii și s-o apropie de interesul nostru.

Admirabila minte a lui Goethe a înțeles și funcțiunea esențial orală a literaturii. Scrisul, observă el într-un rînd, în *Poezie și adevăr*, nu este decît un «trist înlocuitor» al graiului viu. Creația poetică este făcută pentru a fi debitată cu toate implicațiile emotive pe care le cuprinde cuvîntul rostit și le înregistrează urechea ascultătorilor. În cea mai lungă epocă a istoriei ei, literatura a fost orală. Chiar marea literatură a grecilor, pînă în secolul al IV-lea al vechii ere, epopeea homerică, lirica și tragedia, au fost mai ales literatură debitată și ascultată. Este o constatare ingenioasă făcută de Paul Guillon, în capitolele consacrate acestui sector, aceea că conceptul de literatură, păstrat încă de noi, adică de transmisiune scriptică a expresiei fanteziei și sentimentului, s-a produs abia odată cu epoca alexandrină, cînd se formează un public literar și cînd știința filologică impune respectul textului invariabil. Pentru toată epoca anterioară, muzele au fost mereu fiicele Mnemosynei, zeița memoriei. Evident, procesul nu este reversibil. Evoluția spre scriptic nu mai poate fi întoarsă din drumul ei și cine cunoaște cîte ceva din opera atît de însemnată, săvîrșită în zilele noastre în Uniunea Sovietică, unde popoare întregi, rămase pînă de curînd în faza creației orale, sînt înzestrate cu alfabete, cu gramatici, în timp ce folcloriști sistematici transcriu producțiile grăite ale acelor popoare, nu poate să nu reflecteze la înaintarea triumfătoare a formei scriptice a literaturii. Mă

gîndeam încă o dată la toate acestea, cînd, ascultînd expunerea unuia din colaboratorii Institutului de lingvistică din București, Vladimir Drimba, am luat cunoștință de eforturile depuse în acest moment pentru a crea primele instrumente literare ale unui grup etnic trăitor în statul nostru, tătarii dobrogeni, care vor putea pătrunde astfel în marele circuit al literaturii universale.

Lucrări științifice ca aceea cu care debutează *Enciclopedia* Pleiadei grupează în jurul lor discipline al căror folos pentru istoria literaturii nu era în același fel prețuit altădată. Desigur, valoarea folclorului ca știință ajutătoare a istoriei literare nu mai avea nevoie să fie pusă în lumină. Să ne amintim însă de însemnătatea arheologiei și a științelor ei auxiliare pentru restabilirea totalității literare a lumii. Comedia lui Menandru, reconstituită din papirusurile egiptene, este propriu-zis un dar al arheologiei. Dar și cunoașterea poeziei atît de înalte a Egiptului a fost obținută din inscripțiile templelor și monumentelor funerare, din manuscrisele papirologice dezgropate în ele. Marile poeme ale asiro-babilonienilor au ajuns la cunoștința noastră prin tabletele de argilă culese în ruinele palatului lui Asurbanipal, la Ninive. Fenicienii, a căror producție literară nici nu era bănuită, au apărut ca autorii unor poeme mitice cu o semnificație adîncă, prin descifrarea tabletelor cuneiforme, datînd din secolul al XIV-lea al vechii ere, de la Ras Shamra, pe coasta siriană. Epigrafia modernă a anexat literaturii universale și operele literaturii hitite, printre care un imn proslăvește soarele, regele cerurilor și al pămîntului, împărțitorul dreptății, împlinitorul milos al rugăciunilor, prietenul omului drept, fiul lui Ningal, cu barba de azur...

Înaintez în lectura cărții conduse de Queneau și urmăresc cu emoție, în această prezentare de ansamblu a lor, enormele progrese ale științelor filologice și istorice moderne, uriașa muncă depusă de ele în ultimele decenii, ingeniozitatea arheologilor și a epigrafiștilor, care, uneori, din cîteva elemente, au putut reconstitui o limbă și au cucerit o literatură. Au plecat învățați printre popoare rămase în faza unei naive creații orale și le-au făcut să se cunoască, ori le-au făcut cunoscute nouă. Umanitatea, care simte și gîndește, din trecutul cel mai îndepărtat și din zilele noastre, în toate punctele lumii, se clădește sub ochii noștri, ca rezultatul științelor moderne. Gînduri și expresii ale simțirii, apărute cine știe cînd și unde, pot deveni ale noastre,

le simțim apropiate și ne putem recunoaște în ele. Umanitatea nu este atît un punct de plecare, cît un rezultat, o operă a inteligenței și a interesului uman. Orizontul lumii se lărgește din ce în ce mai mult și deasupra lui lucește soarele, prietenul omului drept, căruia închinătorul hitit îi adresa cîntecul său."

În prima sa ediție, din 1960, volumul *Studii de literatură universală și comparată* mai cuprindea în afară de ***Formarea ideii de literatură universală în prima perioadă : Antichitatea și Renașterea, Umanitatea lui Shakespeare, Shakespeare ca poet al Renașterii, Din istoria unei teme poetice : lumea ca teatru, India în „Lusiadele" lui Camoëns, Mitul prometeic în literatura română, Cultul frumosului la Gorki, Dostoievski, Beethoven în istoria culturii, Renaștere și antichitate, Goethe și ideea de „literatură universală"***. Toate, cu excepția unui titlu, *Beethoven în istoria culturii*, pe care l-am inclus în secțiunea *Studii de filozofia culturii*, se regăsesc în secțiunea de față a ediției noastre.

Cum e privit comparatistul Tudor Vianu în epocă se poate vedea și din cronica la volumul său din 1960, publicată de Ion Dodu Bălan în *Luceafărul* din 15 octombrie 1960 : „Celui ce se gîndește, în cadrul istoriei culturii românești, la o personalitate de mare prestigiu, capabilă să ordoneze un material informativ variat și bogat, provenind din cele mai de seamă literaturi antice și moderne, și să-l interpreteze creator, din unghiul unei idei estetice fundamentale, cu rezultate tematice originale dintre cele mai solide, îi vine, fără îndoială, în minte, în primul rînd, numele acad. Tudor Vianu. Căci, într-un răstimp care depășește patru decenii, profesorul Vianu și-a deprins cititorii, în majoritatea lor covîrșitoare tineri, să găsească în operele sale idei diriguitoare luminoase, orizont filozofic cuprinzător, sentimente sincere, izvorîte dintr-un autentic umanism. Erudiția acestui literat savant nu e sfidătoare și inabordabilă ca o stîncă rece ; ea are înăuntru căldura unui sens social adînc și te primește ospitalier. Frumusețea ei i-o asigură marea dăruire, care nu se vrea egoist numai contemplată, ci te ajută să pătrunzi peisaje literare de aici și de departe, de acum și de altădată, cu o siguranță și autenticitate pe care ți-ar refuza-o, uneori, chiar și contactul nemijlocit cu operele respective." Contribuția lui Vianu la studiul comparat al literaturilor, prin acest volum, „se face simțită substanțial pe două planuri : unul teoretic și altul al analizei concrete. Cel teoretic este de o importanță considerabilă pentru noi, dat fiind că multă vreme, în istoria

și critica noastră literară, a dăinuit o gravă confuzie privitoare la această metodă de cercetare a operei de artă. Unii au redus-o la sterile și zadarnice exerciții, la un divertisment pueril, care constă în descoperirea unor paralelisme între diverse opere și autori, la analogii formale și la apropierea, grație unor asemănări nesemnificative, între scriitori care n-aveau, în esență, nimic comun unii cu alții." Tudor Vianu respinge o asemenea înțelegere a comparatismului și o depășește ; astfel, „spre deosebire de cercetările vechi, care se mulțumesc să constate influențele", el „le explică științific, văzînd în ele, după o expresie foarte nimerită, «alianțe ideologice»", „impuse de condiții social-istorice asemănătoare" : acesta e principiul care „a condus pretutindeni munca acad. Tudor Vianu în cercetarea raporturilor dintre antichitate și literaturile moderne".

Radu Enescu (*Umanism militant*, în *Tribuna*, 10 noiembrie 1960) observă mai întîi diversitatea preocupărilor lui Vianu și încearcă s-o explice : „În decursul cîtorva decenii, inteligența lucidă și solid organizată a academicianului Tudor Vianu s-a aplicat celor mai variate domenii : de la cercetarea stilistică la investigarea fenomenului cultural, de la generalizarea estetică la descifrarea atentă a documentului de istorie literară. Dar nu o neliniște structurală, nu o incapacitate funciară de-a se fixa asupra unui domeniu circumscris cu precizie l-a împins pe acest veritabil umanist militant să peregrineze prin atîtea discipline, ci nevoia organică de a-și împlini personalitatea, structura arhitectonică a gîndirii sale pentru care anexarea unui nou teritoriu reprezintă implicit și asimilarea lui substanțială. De aceea, sporul în extensiune nu s-a soldat nicidecum cu o pierdere în intensitate, în adîncime. Fizionomia spirituală a acad. Tudor Vianu s-a constituit în jurul cîtorva teme fundamentale, la care a revenit mereu, pe care le-a amplificat, în care a descoperit noi și adînci semnificații." În această perspectivă e privit volumul de *Studii de literatură universală și comparată* : „Mitul prometeic, tema literară a lumii văzută ca teatru, reacțiunea sensibilității și a specificului național împotriva canoanelor rigide, impersonale, ale clasicismului constituie probleme care au ținut de ani de zile trează atenția profesorului. *Studiile* actuale nu fac decît să le reia. Dar reluarea lor nu înseamnă doar acumulare de material informativ nou, ci și încercarea de a le interpreta dintr-o perspectivă superioară, ri-

guros științifică, de a le explica prin condiționarea lor social-istorică, concretă. Importanța acestor *Studii de literatură universală și comparată* nu constă deci atît în noutatea materialului, cît în noutatea perspectivei, fundamentată pe încercarea meritorie de-a asimila concepția marxist-leninistă. Viziunea anistorică, metafizică, a școalei comparatiste occidentale este sistematic și riguros combătută.“ Radu Enescu face și cîteva observații critice : „S-ar putea obiecta *Studiilor de literatură universală și comparată* că limitează istoria literaturii universale la istoria literară a popoarelor europene începînd cu antichitatea greco-romană, că accentuează rolul progresist al platonismului la Petrarca etc.“. Dar, continuă — și încheie — cronicarul, „aceste amănunte nu scad valoarea acestui volum, din care se degajă suflul unui nobil și generos umanism. Stilul măsurat, de o limpezime atică, al lui Tudor Vianu, străin de căutarea ostentativă a paradoxului, de contorsionarea voită a celor ce-și clamează genialitatea cu orice prilej, nu comunică doar cunoștințe reci, nu oferă doar spectacolul unei inteligențe claustrate în sine, ci apelează la umanitatea fiecăruia, constituind un izvor de satisfacții atît intelectuale cît și morale.“

Recenzînd volumul, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, nr. 4, 1960, Marin Bucur observă mai întîi legătura textelor cu prelegerile profesorului : „Cei care au ascultat cursurile universitare ale profesorului Tudor Vianu, luînd cunoștință de principalele studii din acest volum *(Formarea ideii de literatură universală în prima perioadă, Goethe și ideea de literatură universală, Antichitatea și Renașterea, Umanitatea lui Shakespeare, Shakespeare ca poet al Renașterii)*, își amintesc de unele cicluri de prelegeri închinate momentelor capitale ale dezvoltării conceptului și sferei literaturii universale. Temele didactice rămîn însă numai ca punct de plecare al unor incursiuni de erudiție în urmărirea ideilor majore care domină epoci întregi în cultura europeană, prin istoriile literaturilor naționale, prilej de meditație asupra cîtorva fenomene de durată de care a depins orientarea și evoluția progresistă și umanistă a literaturii. Comparatismul nu e un scop, ci un mijloc de a urmări fluența spirituală de la un popor la altul, osmoza ideilor artistice între țări, circulația ca bunuri globale ale omenirii a marilor creații literare.“ După care încearcă o situare : „Continuînd tradiția modestă a unei școli comparativiste românești care a cultivat în cea mai mare parte erudiția gratuită și cauzalitatea mecanică a proceselor de interferență culturală a popoarelor, profesorul Vianu dă studiului comparativist actual o bază științifică, deschizînd orizonturile acestei discipline umaniste. Din primul moment se impune sentimentul culturii profunde a autorului și gradul superior de intelectualitate.“

Dintr-o lungă recenzie din *Viața românească*, nr. 12, 1960, semnată T. Priboi, rețin mai întîi judecata, nu tocmai exactă, dar în spiritul epocii, asupra orientării comparatistului : „Privit în ansamblu, volumul pare a corespunde unui moment caracteristic din activitatea academicianului Vianu ; e certă o valorificare mai amplă a sugestiilor oferite de textele clasicilor marxism-leninismului. Formarea ideii de literatură universală, bunăoară, este privită în lumina observațiilor lui Marx și Engels relative la dezvoltarea pieței mondiale burgheze ; se reîntîlnesc apoi unele idei asupra Renașterii exprimate de Engels în *Dialectica naturii*, printre altele și ideea de titanism, care devine axa teoretică a unor întregi studii“ etc. ; apoi o alta despre cultura lui : „Studiul beneficiază de resursele unui spirit umanist de o întinsă cultură, circulînd dezinvolt prin marile culturi, familiarizat în egală măsură cu literatura și disciplinele filozofice“ ; și, în fine, una despre stilul său : „Studiile acad. T. Vianu, în care informația cărturărească se revarsă prin numeroase analize de text și asociații, iar comentariul e însoțit de meditația filozofică și etică, precum și de analiză psihologică — iar uneori de referințe la împrejurările sociale — sînt scutite de răceala anumitor lucrări teoretice. Om de idei, academicianul Vianu a văzut ideile prin purtătorii lor angajați în luptă, sub flamura unui înalt crez, oameni cu inima vie și plină de nădejde. Autorul întîmpină aceste înalte crezuri cu sobră emoție. Cine va încerca să descopere valorile stilistice, remarcabile, ale volumului, și să lămurească acel ton de demnitate academică și căldură, de foc mocnit, în adîncuri, nu va putea ignora această împrejurare. Din sentimentul cu care este însoțită înțelegerea marilor ciocniri de idei se revarsă asupra acestui volum de studii și teorie fiorul cald pe care-l au de obicei evocările unor fapte trăite.“

Ediția din 1963 a *Studiilor de literatură universală și comparată* e recenzată mai întîi în *Tribuna*, 26 decembrie, de Ion Șerdeanu : „În cultura românească, Tudor Vianu este un îndrăzneț deschizător de drumuri în domeniul cercetărilor de istoria literaturii universale și comparate. Om cu o vastă cultură,

filozof și estetician, critic și istoric literar, poet și pasionat cercetător al stilisticii literare, acad. Tudor Vianu întreprinde investigații temeinice în aria culturii și literaturii universale, investigații în care îmbină, într-o armonie clasică, documentarea amplă cu ineditul ideilor generale, observația fină cu analiza subtilă și asocierile surprinzătoare, ținuta științifică cu evocarea și sensibilitatea, luciditatea în dezbaterea problemelor majore cu precizia și claritatea formulărilor." După această caracterizare a autorului și după prezentarea cuprinsului volumului, recenzentul urmărește ideea fundamentală identificată în „umanismul militant" : „Ideea unificatoare a tuturor studiilor este aceea a *umanismului militant,* așa cum acest concept s-a cristalizat și s-a manifestat în condițiile specifice ale diverselor țări și epoci istorice. Astfel, tragedia greacă este pătrunsă de «spiritul unei mari mîndrii umane». Prin operele lui Shakespeare [...] «întreaga omenire a devenit mai lucidă, mai clară și mai adîncă în înțelegerea omului» [...], *Faust* este «poemul civilizației muncii și al progresului infinit prin activitatea de transformare a naturii»". Pe scurt (ilustrarea e făcută cu mai toate studiile din volum), „acest *umanism militant* constituie baza receptării operelor marilor scriitori din toate țările lumii [...]. Cartea lui Tudor Vianu este un model clasic de valorificare științifică a moștenirii literare universale și de integrare a valorilor noastre naționale în circuitul mondial al literaturii" (*Tudor Vianu și umanismul militant, loc. cit.*).

Ov. S. Crohmălniceanu, în cronica la volum, din *Gazeta literară,* 27 februarie 1964, e impresionat de masivitatea și densitatea cărții : „Propunîndu-ți să comentezi acest tom masiv care cuprinde toate studiile de literatură universală și comparată ale lui Tudor Vianu, scrise în ultimii 15 ani, cum poți oare într-o simplă cronică evita superficialitatea ? De unde ai porni, materia te copleșește. [...] O bogăție de fapte puse în corelații noi, de observații pătrunzătoare și solide, de ipoteze îmbietoare pentru viitoare cercetări te întîmpină la tot pasul. Cum să procedezi pentru a nu jigni prin diletantism și improvizație această muncă temeinică, întinsă, impunătoare ? Cred că în spațiul atît de limitat al cronicii cîteva considerații asupra metodei pe care o folosește în cercetările sale din ultima vreme Tudor Vianu ar avea mai multe șanse să se apropie de ele cum se cuvine. Spirit familiarizat cu marile teme umaniste ale culturii prin îndelungata lor frecventare, prețuitor al travaliului metodic și

tenace, grație căruia omenirea și-a constituit zestrea ei sufletească în decursul veacurilor, receptiv la noutate, atras de sintezele ample, de construcțiile intelectuale îndrăznețe, clare însă, echilibrate și așezate pe pilonii solizi ai rațiunii, nelipsit de imaginație, iubitor al poeziei și vizitat nu o dată de ea, autorul acestor studii e o personalitate prea proeminentă în viața noastră literară ca să mă încumet a o caracteriza în cîteva rînduri. Aș vrea să mă ocup aici doar de modul cum Tudor Vianu a reușit să dea cercetărilor sale din ultimul timp o perspectivă superioară, așezînd la baza lor concepția materialist-istorică." Așadar, chestiunea metodei : „Pentru a evita lacunele metodei comparatiste, Tudor Vianu propune corectarea acesteia în funcție de principiile istoriografiei literare marxiste. Ideea lui e de a căuta îndărătul apropierilor culturale «alianțe ideologice». Termenul fericit găsit denumește influențele determinate de o cauzalitate internă, *asimilate* deci, prelucrate astfel încît să răspundă unor nevoi spirituale locale, în împrejurări istorice date. Un exemplu strălucit îl oferă felul cum Tudor Vianu analizează preluarea valorilor culturii antice de către mișcarea renascentistă în diferite momente ale ei" ; „La fel de convingător și amănunțit este reconstituit mecanismul influenței crescînde pe care o exercită opera lui Shakespeare asupra culturilor naționale europene odată cu emanciparea lor de sub tutela clasicismului." Justețea și fertilitatea metodei se văd și în alte caracteristici ale studiilor : „motivele cu circulație universală apar integrate în dinamica literaturilor naționale și capătă amprentele lor specifice. Ancheta comparatistă nu rămîne un inventar mort de apropieri, ci oferă o ocazie excelentă de evidențiere a modului cum varietatea proceselor social-istorice, jocul determinărilor multiple se concretizează într-o profuziune de forme artistice *semnificative,* în documente revelatorii asupra evoluției spiritului uman de-a lungul vremurilor. Că o asemenea conducere a cercetării dă cu totul alte rezultate se vădește în aspectele inedite sub care Tudor Vianu reușește să înfățișeze anumite fapte din literatura noastră."

Ov. S. Crohmălniceanu fixează astfel profilul și locul comparatistului Vianu : „erudiția, spiritul filozofic, gustul, aliate unei concepții marxiste care se concretizează în ideea originală a «alianțelor ideologice» îl impun astăzi practic pe Tudor Vianu printre reprezentanții cei mai de vază ai comparatismului pe plan mondial. Grație calităților amintite, lucrările lui constituie contribuții însemnate la însăși fundarea științifică a metodei de

cercetare în respectivul domeniu. Fireşte că încercări de a explica mecanismul influenţelor chiar prin factorii economico-sociali n-au lipsit pînă acum. Dar nu rareori ele ameninţau să compromită bunele intenţii care le însufleţeau prin schematizarea proceselor culturale în spirit sociologist vulgar sau prin puţinătatea argumentelor. Fineţea analizei, măsura, cunoaşterea intimă a structurii operelor aduse în discuţie, îmbrăţişarea istorică a tuturor laturilor fenomenului literar şi artistic, adică informaţia umanistului, ochiul esteticianului şi priceperea criticului de a nuanţa judecăţile valorifică la Tudor Vianu, mai mult ca la alţi comparatişti contemporani, originalitatea punctului de vedere materialist-dialectic, impunînd o contribuţie teoretică românească pe tărîmul acesta."

Neschimbîndu-şi între timp opinia, Ov. S. Crohmălniceanu a reluat textul acestei cronici în capitolul pe care i l-a consacrat lui Vianu în *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. III, Editura Minerva, 1975 (p. 255—257).

În recenzia publicată în *Lupta de clasă*, nr. 4, 1964 *(O lucrare valoroasă de literatură universală şi comparată)*, Zoe Dumitrescu-Buşulenga face o prezentare amănunţită a volumului şi a principalelor studii din cuprinsul lui, care „oferă imaginea globală a unei culturi umanistice şi urmăresc răspîndirea de cunoştinţe în masele largi de cititori, dar mai cu seamă familiarizarea acestora cu marile idei ale culturii progresiste din toate timpurile, contribuind la educarea într-un spirit de cunoaştere, de preţuire şi de înţelegere reciprocă între popoare". În partea ultimă a recenziei, autoarea caracterizează astfel comparativismul lui Vianu :

„Volumul *Studii de literatură universală şi comparată* aduce o contribuţie ştiinţifică temeinică, valoroasă, punînd în lumină o concepţie înaintată cu privire la specializarea cercetătorului literaturii, la raportul dintre cercetător şi obiectul său. Cuprinderea materialului atît de divers din studiile înglobate în carte, şi, în acelaşi timp, erudiţia investigaţiei întreprinse se opun oricărei îngustimi în înţelegerea specializării. Studiul este conceput într-o largă perspectivă social-istorică, în lumina căreia disciplina proprie, de strictă specialitate, literatura universală şi comparată, literatura română sau stilistica, se sprijină pe bogate interferenţe cu domeniul filozofiei, istoriei, eticii, esteticii, muzicii sau artelor plastice. Există în această atitudine faţă de specialitate şi de cultură generală, în această atitudine a umanismului erudit, şi un sens polemic, exprimat de autor şi în alte rînduri, faţă de specializarea îngustă, lipsită de perspectivă.

Ceea ce urmăreşte Tudor Vianu în studiile sale despre literatura universală este vrednic de luare-aminte. Contribuţia cea mai rodnică la studiul literaturii universale din partea unor literaturi naţionale mai tinere, cum este şi a noastră, constă mai ales în punerea în relief a modului în care literatura respectivă a colaborat cu valorile proprii, cele mai mari şi mai specifice, la alcătuirea obiectului atît de vast al literaturii universale, la îmbogăţirea acestui preţios tezaur. Strădania academicianului Tudor Vianu merge pe acest drum încă puţin bătut pînă acum la noi, şi în această orientare permanentă stă unul dintre meritele cele mai de seamă ale volumului de faţă, care pune la îndemînă jaloane ale investigaţiei viitoare cu privire la cunoaşterea reciprocă a literaturii naţionale în cadrul literaturii universale."

Conceptul de literatură universală

A apărut în *Secolul 20*, nr. 8, 1962, p. 62—63.

STUDII DE SINTEZĂ

Literatura şi cunoaşterea omului

Publicat în *Viaţa românească*, nr. 6, 1940, p. 7—12, apoi în volumul *Figuri şi forme literare*, Editura Casa Şcoalelor, 1946, p. 28—35, de unde îl reproducem.

Epocile criticii literare

A apărut mai întîi în *Preocupări literare*, nr. 3, 1942, p. 107—112, apoi în volumul *Figuri şi forme literare*, 1946, p. 44—50. Reluăm textul din volum.

Criza ideii de artă în literatură

Publicat mai întîi în *Simetria*, nr. 5, 1943, p. 39—45, cu titlul *Criza ideii de artă*; inclus în volumul *Transformările ideii de om și alte studii de estetică și morală*, Editura Tradiția, 1946, p. 111—118 și în volumul *Figuri și forme literare*, 1946, p. 21—27, de unde îl preluăm.

Note asupra obscurității poetice

A apărut mai întîi în *Revista Fundațiilor regale*, nr. 10, 1944, p. 159—167, apoi în volumul *Figuri și forme literare*, 1946, p. 156—167 ; retipărim textul de aici.

Fazele portretului moral

Publicat mai întîi în *Ethos*, nr. 1—2, 1945, p. 10—25, apoi în volumul *Figuri și forme literare*, 1946, p. 221—243, de unde îl reproducem.

Din psihologia și estetica literaturii subiective

Publicat în volumul *Figuri și forme literare*, 1946, p. 190—208.

Sinceritatea în literatura subiectivă

Publicat în volumul *Figuri și forme literare*, 1946, p. 209—220.

Realismul

A apărut în volumul *Figuri și forme literare*, 1946, p. 36—43.

Libertate și umanitate în literatura italiană

Publicat mai întîi în volumul *Literatură universală și literatură națională*, 1956, p. 67—87, apoi în volumul *Studii de literatură universală și comparată*, 1963, p. 137—148 ; reproducem textul de aici.

Renaștere și antichitate

Este o comunicare prezentată la al V-lea Congres asupra Renașterii, ținut între 2 și 5 septembrie 1956 la Florența, tipărită mai întîi în limba franceză *(La Renaissance et l'Antiquité)*, în *Il Mondo antico nel Rinascimento*. Atti del V. Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, 1958, p. 107—110 ; în limba română a apărut mai întîi în *Scrisul bănățean*, nr. 7, 1959, apoi în *Studii de literatură universală și comparată*, ediția I (1960), p. 239—241, cu mențiunea : „Comunicare făcută la cel de-al V-lea Congres asupra Renașterii, Florența, 2—5 sept. 1956", și ediția a II-a (1963), p. 37—38, fără amintita mențiune. Reproducem textul din această a doua ediție a volumului.

O caracterizare a comunicării sale dă Vianu însuși într-un articol intitulat *O problemă a periodizării Renașterii* și publicat în *Analele Universității C. I. Parhon, seria Științe sociale. Filologie*, nr. 15, 1959, p. 169—173 :

„Asociația italiană de studii asupra Renașterii, cunoscută sub numele *Istituto nazionale di studi sul Rinascimento*, a convocat la Florența, între 2 și 6 septembrie 1956, al cincilea său congres internațional, propunînd participanților tema : *Lumea antică în Renaștere*. Actele acestui congres au apărut de curînd într-un volum de 283 pagini, sub titlul : *Il Mondo antico nel Rinascimento*, la editorul G. C. Sansoni din Florența. Deși n-am putut lua parte la lucrările congresului florentin, i-am trimis o comunicare asupra temei *La Renaissance et l'Antiquité*, ale cărei idei sînt cunoscute, de mai mulți ani, auditorilor cursului de *Literatură universală* de la Facultatea de filologie din București. Am arătat în acest scurt memoriu că noțiunea antichității, ca o epocă unitară și omogenă de cultură, nu este de nici un folos studiilor de istorie literară, deoarece așa-zisa antichitate, adică lunga evoluție culturală a societății sclavagiste greco-

romane, cuprinde o varietate atît de mare de momente, încît nu poate fi niciodată vorba de o influență globală a ei asupra diferitelor epoci ale literaturilor moderne. Acestea au stat adeseori sub influențe pornind din lumea greco-romană și, bineînțeles, Renașterea, adică cultura popoarelor occidentale în epoca dintre secolul al XIV-lea și al XVI-lea, a absorbit și ea numeroase elemente din cultura antică, dar acestea au fost totdeauna selectate de interesele proprii ale epocii care găsea în antichitate un «aliat ideologic». Istoricii literari au studiat pînă acum mai ales *transmisiunea* culturii antice. Ceream deci, în memoriul amintit, ca cercetările de pînă acum să se completeze cu studierea *receptării* acelei culturi, adică cu studierea împrejurărilor sociale în care deschiderea către unul sau altul din aspectele culturii antice devenea necesară, pentru a fructifica tendințe actuale."

După această reafirmare a poziției sale în chestiunea care fusese obiectul comunicării, Vianu comentează unele puncte de vedere, exprimate la acel congres, în legătură cu relația dintre Renaștere și evul mediu. Era de așteptat ca Vianu, care a exaltat întotdeauna Renașterea și a ignorat în general evul mediu, să apere autonomia și caracterul revoluționar al marii epoci creatoare a Renașterii în raport cu perioada anterioară. Întrucît implică poziția lui asupra unor tipuri de cultură (medievală și renascentistă), reproduc articolul în continuare :

„Am parcurs actele Congresului de la Florența, cu interesul trezit de importanța temelor tratate acolo și de personalitatea savanților care le-au dezbătut. Am fost mai ales curios să văd dacă, în chestiunea periodizării Renașterii, s-a revenit sau s-a perseverat în părerea multora dintre istoriografii burghezi ai Renașterii, potrivit cărora această epocă de cultură n-ar fi avut un caracter revoluționar, deoarece tendințele ei principale ar putea fi semnalate încă din evul mediu, adică din secolul al XII-lea francez. O astfel de părere se găsește exprimată în multe din lucrările de istoria Renașterii, publicate în Apus, dar o voi ilustra aici printr-un citat împrumutat cărții suedezului Johan Nordström, profesor la Universitatea din Upsala, publicată în 1933 în traducere franceză, sub titlul *Moyen Âge et Renaissance:* «Pe măsură ce înaintează studiile asupra evului mediu, scrie Nordström, devine din ce în ce mai evident că va trebui să se dea noțiunii de „ev mediu" un înțeles mai vast și mai nuanțat ; de asemenea, va fi necesar să fie revizuită concepția

tradițională care ne face să vedem în Renașterea italiană matricea civilizației noastre. Ceea ce ne-am deprins a considera drept marile contribuții ale acestei Renașteri la cultura occidentală apare din ce în ce mai mult, în liniile sale principale, ca o simplă continuare sau o transformare, sub influența caracterului etnic italian, a tradițiilor evului mediu. Dar acestea s-au format mai ales la nord de Alpi, în timpul primelor secole ale celui de-al doilea milenar, în sînul civilizației care îmbrățișa aproape tot Occidentul și unde Franța a fost lucrătoarea cea mai glorioasă.» Dezvoltînd această temă, Nordström dorește să demonstreze în cartea sa că atît umanismul, cît și sentimentul naturii, descoperirea omului sau realismul în artă, adică toate trăsăturile deosebitoare ale Renașterii, pot fi semnalate în cultura occidentală, dar mai cu seamă în cultura franceză a evului mediu tîrziu, astfel încît Renașterea italiană, unde amintitele caracteristici s-au intensificat, n-ar fi avut caracterul revoluționar pe care i-l recunoșteau istoriografii ei cei mai vechi, un Michelet, un Burckhardt. Evident, apropierile care se pot face între cultura evului mediu și a Renașterii, așa cum le întîmpinăm la Nordström și la atîți alții, omit constatarea esențială că abia în această din urmă epocă de cultură caracterele amintite au intrat într-o concepție nouă de viață, într-o nouă *Weltanschauung*, în concepția că scopurile omului și ale societății se găsesc toate în lumea de aici, nu în lumea de dincolo, cum afirma totdeauna evul mediu. În această transformare a concepțiilor morale stă caracterul revoluționar al Renașterii, imposibil a fi ascuns de constatarea apariției unor tendințe identice, care, cum se întîmplă de obicei, au putut să se ivească în faza anterioară a societății. Revoluția culturală a Renașterii a fost produsul ascensiunii burgheziei care, avînd nevoie de o altă cultură decît aceea a feudalității înaintașe, s-a deschis influențelor pornite din cultura laică a antichității, unde putea fi găsit «aliatul ideologic» împotriva expresiilor de cultură din epoca anterioară, împotriva scolasticii.

Scoaterea în evidență și critica acelor tendințe ale istoriografiei burgheze mai noi, despre care m-am ocupat mai sus, au fost mai demult făcute de un cunoscut cercetător sovietic, istoricul artei V. N. Lazarev, în studiul *Împotriva falsificării în istoria culturii Renașterii*, tradus și în limba noastră (în volumul colectiv : *Împotriva artei și esteticii burgheze*, 1952). Deschizînd actele Congresului de la Florența, m-am întrebat dacă voi în-

tîmpina încă o dată acele probleme ale periodizării Renașterii, despre care am avut prilejul să mă ocup de atîtea ori. N-am avut însă nevoie să cercetez prea mult, fiindcă le-am găsit cu soluțiile așteptate, chiar în prima comunicare, aceea a profesorului Giuseppe Toffanin, *L'uomo antico nel pensiero del Rinascimento.* Toffanin este unul din savanții care au sprijinit mai mult tendința ștergerii granițelor dintre evul mediu și Renaștere, în lucrările lui anterioare, încît era de așteptat ca aceeași vedere să-și găsească expresie și acum. Plecînd de la formula definitorie a Renașterii, propusă de Iacob Burckhardt (rămas, dealtfel, nenumit), potrivit căreia revoluția culturală în Italia a stat în «descoperirea omului», Toffanin este de părere că această descoperire o făcuse antichitatea și o cunoștea bine evul mediu, care putuse afla în *Epistola lui Pavel către Coloseni* (III, 9—11) că în noua concepție creștină nu mai trebuia distins, în ce-l privește pe om, între «elin, iudeu, circumcis, barbar, scit, sclav sau om liber». Profesorul Raffaello Marghen, de la Universitatea din Roma, a replicat lui Toffanin, la sfîrșitul comunicării acestuia, arătînd că «pentru a nu confunda, ci pentru a înțelege cele două epoci, este nevoie să distingem, subliniind faptul că în Renaștere valoarea omului devine clară și distinctă, devine obiect al gîndirii filozofice. În acest sens se poate vorbi, fără îndoială, de descoperirea omului în Renaștere, de descoperirea lumii omului, care devine lume autonomă, distinctă de divinitate. Această lume este, citîndu-l pe Gianizzo Manetti, lumea istoriei, și această lume a istoriei se identifică în Renaștere cu lumea clasică. Această lume a omului se datorește puterii lui creatoare, încît în clasicism își află omul Renașterii *modelul* concepției lui despre umanitate.»

Este interesant deci a observa că nu toate vocile Congresului de la Florența au sprijinit părerea, altfel atît de mult reprezentată în istoriografia occidentală mai nouă, despre continuitatea dintre evul mediu și Renaștere și deci despre absența caracterului revoluționar al acesteia din urmă. Această teză, teza lui Toffanin, pare a nu mai fi susținută de toți cercetătorii. Ba chiar aceia care o mai sprijină încă arată uneori înclinație și pentru teza contrarie, cum este cazul cercetătorului belgian François Masai, care a prezentat Congresului memoriul *La Restauration du Paganisme par Georges Gemiste Pléthon.*

François Masai a publicat în 1956, în seria de studii a editurii «*Les belles lettres*», monografia *Pléthon et le Platonisme de Mistra,* și este desigur unul din învățații cei mai informați asupra acestui subiect. Figura lui Georgios Gemistos Plethon, interesantă din atîtea puncte de vedere, merita să fie studiată din nou, în lumina datelor aduse de cercetarea ultimă. Plethon, care făcuse parte din consiliul împăratului bizantin Emanoil Paleolog și împlinise funcțiuni înalte în Peloponez, la Mistra, pe lîngă curtea despotului, venise în Italia, în 1436, pentru a lua parte ca trimis al împăratului Ioan VIII la lucrările Conciliului din Florența, convocat în vederea unirii bisericilor creștine. Era, în acest moment, un moșneag de optzeci de ani și mai bine, căci data exactă a nașterii sale n-a fost cunoscută niciodată, dar bărbat de o deosebită fălnicie, stăpîn pe o mare putere a verbului inspirat în combaterea aristotelismului, în preamărirea filozofiei lui Platon și a splendorii trecute a patriei sale, al cărei politeism ar fi dorit să-l reînvie. Cuvîntul lui aprinse entuziasmul lui Cosimo de Medici, care întemeiază, după îndemnul lui, Academia Platonică din Florența, asociație de învățați cu un rol atît de mare asupra întregii dezvoltări ulterioare a filozofiei și a poeziei, nu numai în Italia, dar și în celelalte țări atinse de curentul Renașterii. Georgios Gemistos Plethon, care în cele din urmă se întoarce în țara lui, unde își încheie viața, a fost unul din spiritele cele mai reprezentative ale vremii sale și de aceea studierea lui, în raport cu problema periodizării Renașterii, prezintă un deosebit interes. Din acest unghi îl studiază, în comunicarea sa, și François Masai, dar cu concluzii ezitante, pe care le punem aici în lumină.

Masai este și el, în prima parte a comunicării sale, un adept al teoriei continuității Renașterii cu evul mediu. «Continuitatea este semnul cel mai profund al culturii noastre, scrie Masai. N-ar fi exagerat a afirma că una din caracteristicile evului mediu este tocmai aceea care a fost mai îndelung atribuită Renașterii, anume preocuparea de a restaura valorile antice.» Masai invocă întru susținerea acestei afirmații așa-zisele «renașteri» mai vechi, mai întîi aceea a secolului al IX-lea, adică a epocii carolingiene, în ale cărei școli se grupează, în așa-zisele *trivium* și *quadrivium,* cele două etape de învățămînt, cunoștințele fundamentale provenite din antichitate, apoi aceea a secolului al XII-lea francez, despre care a fost vorba mai sus. Dar după ce susține teoria continuității, Masai afirmă și pe aceea a deosebirii atît de profunde a Renașterii față de epoca anterioară de cultură, încît nu pregetă a caracteriza Renașterea drept o epocă «revoluționară». Pentru a ilustra această îndoită situație a Renașterii, Masai in-

vocă tocmai cazul lui Plethon, pe care îl studiază mai ales în opera acestuia *Legile*, păstrată în fragmentele publicate de C. Alexandre, cu traducerea franceză a lui A. Pellissier, la Paris, în 1858. Opera despre *Legi*, inspirată de Platon și potrivnică lui Aristotel, prețuit pînă atunci drept un stîlp al bisericii, a produs o mare tulburare la vremea ei. Nu putem expune aici întreaga polemică iscată de cartea atît de îndrăzneață a lui Plethon, pe care o încheie pe de o parte condamnarea arderii ei pe rug de către patriarhul constantinopolitan Gennadios, pe de altă parte lucrarea cardinalului Bessarion, din 1469, *In calumniatorem Platonis*, care, deși nu contestă meritele lui Aristotel, arată preferințe hotărîte lui Platon.

Urmărind ideile lui Plethon, Masai arată mai întîi felul în care acestea se leagă cu ideile evului mediu. Este adevărat, arată Masai, că urmărind să fundeze religia numai pe temelia naturală a rațiunii, Plethon arătase că politeismul păgîn se potrivește mult mai bine cu rațiunea omenească decît monoteismul iudaic, creștin și musulman. Este prima încercare de a funda o religie naturală și filozofică, ale cărei ecouri vor fi receptate peste veacuri de filozofii luminilor. Înfățișările lumii, privite ca niște efecte, nu pot decurge, spunea Plethon, dintr-o singură cauză, deoarece trebuie să existe o anumită asemănare între efecte și cauzele lor. Existența genurilor și speciilor atît de diverse ale lumii infirmă deci ipoteza producerii lor de către un creator unic și recomandă, dimpotrivă, ipoteza unei pluralități de divinități, adică politeismul. Aceasta a fost și semnificația mai profundă a doctrinei platoniciene a Ideilor, a căror diversitate ar explica diversitatea aspectelor lumii. Pe de altă parte însă, Plethon nu poate contesta unitatea profundă a creației, pe care o face să derive dintr-o Idee unică, Ideea Ființei, care ar lucra însă prin acțiunea unor agenți secundari, Ideile platonice. Prin acceptarea Ideii unice a ființei în sistemul său, o idee de origine neoplatonică, Plethon face o concesie monoteismului religiilor biblice și se leagă de sfera de idei a evului mediu. Cînd trece însă la consecințele antropologice ale filozofiei sale, Plethon, care credea în nemurirea sufletului, observă că deoarece sufletul, despărțindu-se de corp, regăsește puritatea lui, preocuparea omului nu trebuie să fie salvarea sufletului în lumea de dincolo, ci deplina lui dezvoltare în lumea de aici și organizarea statului în vederea asigurării fericirii în această viață pentru fiecare ființă omenească. Prin această din urmă concluzie a filozofiei sale, Plethon se arată drept un filozof tipic al Renașterii, adică al epocii care, rupîndu-se de transcendentalismul medieval, a pus bazele civilizației moderne. «În ciuda continuităților doctrinare, conchide Masai la rîndul său, Renașterea a constituit deci o revoluție, aceea care continuă să-și arate efectele și să zguduie civilizația occidentală, tăind-o de izvoarele sale medievale și creștine.»

Nu știm dacă această din urmă observație a lui Masai este expresia unui regret, cum lucrul ar fi posibil. Masai ar fi putut însă să adauge că despărțirea deplină de punctele de vedere medievale se petrece astăzi în culturile socialiste, ațintite exclusiv spre scopurile reorganizării mai juste a societății și ale asigurării fericirii omenești în această lume. Ceea ce ne interesează mai ales este stabilirea unei anumite ezitări în cugetarea lui Masai, care îl face să recunoască în Plethon pe un cugetător debitor deopotrivă îndrumărilor medievale ca și acelora ale Renașterii, ca epocă revoluționară de cultură. Evident, în alcătuirea unui sistem filozofic pot interveni influențe deosebite și pot fi recunoscute chiar tendințe divergente, totuși cercetătorul are totdeauna posibilitatea să stabilească o ierarhie printre acestea și să arate care dintre ele este cea mai caracteristică pentru sistemul studiat. În ce-l privește pe Plethon, nu încape îndoială că încercarea de reînviere a politeismului pe baze platonice, ca și tendința lui imanentistă și laică, sînt trăsăturile cele mai caracteristice ale gîndirii plethoniene. Aceste trăsături n-ar fi putut apărea dacă Plethon n-ar fi fost un gînditor al secolului al XV-lea, cînd dezvoltarea burgheziei făcea posibile manifestări atît de îndrăznețe ca ale lui, cu neputință de gîndit cu un secol sau două mai înainte. Dar Masai n-a prezentat filozofia lui Plethon în legătură cu dezvoltarea societății și de aceea, cu toate observațiile interesante pe care le face, manifestă o ezitare a cugetării, pe care cititorul nu poate să n-o remarce."

Antichitatea și Renașterea

A apărut mai întîi, cu titlul *Antichitatea și literaturile moderne. Renașterea*, în *Revista de filologie romanică și germanică*, nr. 1, 1957, p. 7—36 ; apoi, cu titlul *Antichitatea și Renașterea*, în *Studii de literatură universală și comparată*, ambele ediții

(1960 şi 1963), p. 7—52, respectiv 7—35. Reproducem textul din volum, ediţia a II-a.

Cultura antică l-a atras de timpuriu pe Vianu şi a fost unul dintre principalii factori formativi ai personalităţii sale. „Mi-am cunoscut încă de la început o mare afinitate pentru clasicismul elen şi mai cu seamă latin. Formaţia mea sufletească este esenţial clasică", mărturisea el în convorbirea cu Ion Biberi (publicată de acesta în *Democraţia*, 10 decembrie 1944, apoi în vol. *Lumea de mîine*, 1945). Unul dintre primele sale eseuri (*Kalokagathia*) trata despre modelul uman grecesc. Elemente ale literaturii şi culturii antice găsim apoi în numeroase studii şi articole ale sale şi, ceea ce e mai important, ele intră în structura concepţiei despre om, despre cultură şi artă a lui Tudor Vianu. Esteticianul consacră capitole lui Platon, Aristotel şi urmăreşte dezvoltarea gîndirii antice despre artă într-un studiu special, *Estetica antică* (1930). Studii sau articole despre literatura greacă şi latină nu întîlnim însă. Abia tîrziu, articole despre Homer (*Scrisoare către un tînăr cititor despre „Odiseea" şi Homer*, prefaţă la *Odiseea*, traducere în proză din greceşte de E. Lovinescu, Editura Tineretului, 1955), despre Lucreţiu (*Lucreţiu şi „Poemul naturii"*, prefaţă la *Poemul naturii*, Editura Ştiinţifică, 1965), despre Ovidiu: *Ovidiu*, în *Gazeta literară*, 31 ianuarie 1957 şi *Ecouri ovidiene*, în *Gazeta literară*, 26 septembrie 1957 ; acest al doilea text, completat, a fost apoi tipărit ca prefaţă la Ovidiu Drimba, *Ovidiu, poetul Romei şi al Tomisului*, Editura Tineretului, 1960, şi republicat, sub titlul *Ovidiu*, în *Jurnal*, 1961, p. 211—216, de unde îl reproduc :

„Bimilenarul lui Ovidiu, adunările festive şi savante, multele lucrări literare şi erudite care i-au fost consacrate au readus printre noi figura poetului latin, care a trăit sfîrşitul vieţii lui într-un punct al teritoriului unde românii aveau să se formeze şi să-şi desfăşoare destinul lor. Ovidiu a fost totdeauna popular printre noi, pentru că în scrierile sale se găsesc atestări despre una din cele mai vechi epoci ale ţării noastre şi despre împrejurările ei de atunci, făcute de cineva care a fost la faţa locului şi comunică impresii personale. Acest din urmă caracter acordă o valoare deosebită surselor ovidiene, pe care cronicarii au ştiut să le preţuiască. S-a mai adăugat şi un motiv al sensibilităţii naţionale pentru a înconjura cu simpatie pe poetul latin, care, aşezîndu-se printre strămoşii cei mai îndepărtaţi ai românilor, cu un secol şi mai bine înainte de pătrunderea romanilor în mijlocul lor, apare ca un simbol vestitor al sintezei getico-latine, adică al sintezei naţionale a românilor. Ovidiu a fost proslăvit deci de către poeţi şi învăţaţi ca un străbun mutat în casa viitorilor nepoţi, dar care — de ce să n-o spunem ? — nu s-a simţit prea bine în această casă, unde a trăit ca un surghiunit, chinuit de amintirea norocului pierdut şi tremurînd mereu de frigul pe care splendoarea zilelor de vară la ţărmurile Mării Negre pare a nu-l fi întrerupt niciodată.

Ovidiu Drimba revine acum încă o dată asupra figurii poetului consacrîndu-i o biografie care grupează toate mărturiile culese din opera ovidiană, împreună cu concluziile cercetării mai noi. Citim astfel cu plăcere povestirea vieţii poetului în mediul lui de-acasă şi în acela în care trebuise să se transporte printr-un act al tiraniei. Povestitorul de astăzi a ştiut să culeagă cu îndemînare în bogatul material, să reţină tot ce este expresiv şi să ne înfăţişeze, punînd în relaţie faptele, tablouri ale societăţii la Roma şi la Pontul Euxin, ca şi drumul de viaţă al poetului prin-tre împrejurările lor. Biografia a apărut într-o colecţie a «Oamenilor de seamă».

A fost Ovidiu un astfel de om ? Desigur, dacă ne referim la însemnătatea operei lui poetice, prin care s-a transmis popoarelor noi o parte însemnată a culturii antichităţii. Dar dacă cerem «oamenilor de seamă» acea tărie exemplară a caracterului, menită să lucreze ca o forţă morală a lumii, sînt permise îndoielile în ce-l priveşte pe Ovidiu. Republica romană ne-a lăsat pilde ale virtuţii civice şi militare de care popoarele şi-au adus aminte şi pe care le-au utilizat în educaţia lor morală. Dar lumea Imperiului Roman a fost coruptă încă de la începuturile ei şi unii din germenii corupţiei sînt vizibili şi în firea lui Ovidiu, aşa cum ne-a înfăţişat-o el însuşi în paginile lui autobiografice. Poet de curte, amestecat în intrigile ei, suferind fără tărie de suflet năpasta, aşteptînd iertarea cu glasul înecat în lacrimi, continuînd să aduleze pe tiranul care ar fi putut să i-o acorde, soarta lui Ovidiu ne poate mişca, dar nu ne inspiră admiraţie. Este unul din romanii care nu ne apar cu trăsăturile de măreţie ale eroilor lui Titus Livius. Nu este o statuie, dar tocmai pentru acest motiv este un om, şi de aci provine interesul psihologic şi social al cazului său, capabil să inspire pe un povestitor modern. În figura lui trăieşte lungul amurg al Imperiului Roman care, în timp ce îşi ducea armele pe tărîmuri îndepărtate, supunîndu-le şi istovindu-le, murea pe încetul acasă prin excesul de desfătări al bogă-

țiilor prădate, în preajma cărora agoniza lumea nenorocită a sclavilor, dar creșteau, dincolo de granițele din ce în ce mai slab păzite, popoare barbare, simple și viguroase, menite să asigure viitorul omenirii. Soarta l-a făcut pe Ovidiu să cunoască elementele acestui contrast și ale marii tensiuni care subliniază ultima perioadă din viața poporului roman, l-a purtat din Roma voluptoasă în mijlocul barbarilor aspri, dar nu l-a făcut niciodată să înțeleagă ce dramă se petrecea în lume. Spre sfîrșitul primului secol al erei noastre, împrejurările se vor lumina în mintea lui Tacit, în scrisorile căruia întîmpinăm o apreciere mai adîncă a situațiilor și o reacție a caracterului care ne inspiră respect. Epoca lui Ovidiu nu era însă coaptă pentru o astfel de îndrumare a gîndurilor și simțirilor. Ovidiu rămîne deci, în mijlocul vremii sale, personajul unei elegii.

În ce privește poetul, volumul lui Ovidiu Drimba spune tot ce este necesar, dintr-o apropiată cunoaștere a lucrurilor. Cîteva considerații ar mai putea fi totuși adăugate în legătură cu aprecierea posterității față de autorul *Metamorfozelor*, al *Artei de a iubi*, al *Fastelor*."

De aici înainte, pînă la ultimul paragraf, Vianu reia textul din *Ecouri ovidiene* :

„Critica modernă vede în Ovidiu pe poetul care a retorizat poezia. Dacă le comparăm cu unele din operele înaintașilor săi, poemele lui Ovidiu sînt adevărate discursuri, adică dezvoltările unor teme cu variațiunile lor, cu enumerarea diferitelor aspecte, cu exemplificări mitologice. Începutul *Artei de a iubi* sună astfel : «Dacă cineva din poporul nostru nu cunoaște arta de a iubi, citească acest poem și, devenit savant prin lectura lui, iubească. Prin arta îndemînărilor pînzei și ale lopeții, înaintează vasele pe mare ; arta face carele să alerge cu ușurință. Arta trebuie să călăuzească iubirea. Automedon era îndemînatec în conducerea carului și-n mînuirea hățurilor mlădioase. Tifis a fost pilotul pupei hemoniene. Pe mine, Venus m-a făcut învățătorul amorului tînăr. Voi fi numit Tifis și Automedon al amorului.» Întreaga poezie modernă s-a dezvoltat prin eliminarea vechiului caracter retoric al poeziei. Un critic a observat odată că toată lirica europeană pînă la Goethe a folosit dezvoltarea unor teme, deci compoziția retorică. Abia Goethe ar fi scris sub impulsul emoției imediate, ar fi încetat să compună pe o temă, n-ar mai fi înjghebat discursuri. Generalizarea aceasta este poate prea largă. Desigur că poezia lipsită de retorism poate fi semnalată

și în epoca pregoetheană, dacă n-ar fi decît întreaga lirică populară, a cărei spontaneitate a trebuit să fie regăsită de poezia modernă. Dar ceea ce este sigur e că tendința antiretorică alcătuiește unul din semnele distinctive ale evoluției lirice mai noi. Acestei tendințe îi corespunde, la un moment dat, diminuarea reputației lui Ovidiu.

Puține au fost totuși gloriile literare care să se fi menținut mai multă vreme ca aceea a lui Ovidiu. În toate secolele evului mediu, Ovidiu este autor școlar. Poeții îl pastișează, îl adaptează, îl traduc, îi împrumută unele din temele lor. Personaje ovidiene — Narcis, Orfeu, Hero și Leandru, Tantal, Piramus și Tisbe — apar adeseori în poezia medievală. Frazeologia ovidiană, topii, adică locurile comune ale poeziei lui Ovidiu, se regăsesc adeseori în operele literare ale evului mediu. De curînd, E. R. Curtius, care a consacrat o cercetare erudită transmisiunii locurilor comune ale antichității în poezia modernă, prin intermediul literaturii medievale latine, a stabilit cîteva din izvoarele acestor locuri comune în poemele lui Ovidiu. Astfel, de pildă, locul comun al naturii sau al zeului care intervine pentru a domoli haosul primitiv își are originea în *Metamorfoze* (I, v. 21 : *«Hanc deus et melior litem natura diremit»)* și va trece de acolo în unele din poemele latine ale veacurilor de mijloc. Curtius stabilește această linie care ar putea fi prelungită pînă în epocile apropiate de noi. Dar mai cu seamă locurile comune și tematica poeziei erotice medievale și de mai tîrziu își au una din rădăcinile lor în poemele lui Ovidiu. Gaston Paris a studiat, pe vremuri, vechile versiuni franceze ale poemelor *Ars amandi* și *Remedia amoris*. Traducerea franceză a *Artei de a iubi*, compusă de Chrétien de Troyes, în secolul al XII-lea, s-a pierdut. S-a păstrat însă traducerea prescurtată a unui cleric care își spune numele, un oarecare Elies. Este foarte interesant de văzut cum locul întîlnirilor amoroase, care, pentru Ovidiu, este teatrul, unde femeile romane se arătau pentru a privi și a fi privite *(«spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae»)*, este înlocuit de traducătorul francez cu bisericile timpului său. Un poem contemporan cu acela al lui Elies, datorat unui autor anonim, este renumita *La clef d'amour (Cheia amorului)*, o adaptare a *Artei de a iubi*, în care autorul găsește în moravurile timpului său detaliile menite să înlocuiască pe acele ale poemului lui Ovidiu. În aceeași epocă un Jacques d'Amiens, un Guiart dau, la rîndul lor, alte adaptări ale poemului ovidian despre iubire. În același

fel, *Remedia amoris,* poemul în care Ovidiu preconizează leacurile dragostei, produce diferite traduceri și adaptări. Tot atît de numeroase sînt poemele latine medievale determinate de imitația lui Ovidiu, printre care o semnificație specială dobîndește, prin încercarea ei de adaptare la ideile vremii, compunerea poetică în latinește în care, către sfîrșitul secolului al XII-lea, Arnould d'Orléans oferă interpretarea alegorică și moralizatoare a fabulelor ovidiene sub numele de *Allegoriae Ovidii.* Ovidiu moralizat apare de-acum în toată literatura medievală. Lunga inițiere ovidiană, prin deprinderea de a supune analizei sentimentele iubirii, prin modelul acelui amestec de subtilitate, de grație și de didacticism oferit de marele model, determină, în fine, opera didactic-erotică cea mai importantă a evului mediu, *Le roman de la rose* al lui Guillaume de Lorris și Jean de Meung.

Din secolele medievale, cînd influența lui Ovidiu a dat atîtea rezultate, steaua poetului latin s-a menținut mereu la zenit. Într-o măsură nu cu mult inferioară poemelor homerice, opera lui Ovidiu a rămas un rezervor de teme poetice. Shakespeare, La Fontaine și Goethe au avut de cules ceva din *Metamorfozele* lui Ovidiu. Nici literatura noastră nu s-a sustras înrîuririi atît de generale a poetului latin. Ienăchiță Văcărescu îl cunoștea. Conachi dă, cu mijloacele vremii, traduceri din *Metamorfoze* și *Heroide,* probabil prin intermediul unor versiuni franceze. Vasile Aaron povestește și el încă o dată, pentru cititorii săi din straturile cele mai largi ale poporului, povestirea întîmplărilor lui Piram și Tisbe, ale lui Echo și Narcis. Ecouri ovidiene au fost semnalate în *Țiganiada* lui Budai-Deleanu.

Curentul general al interesului pentru poezia lui Ovidiu n-a putut să nu treacă și prin literatura noastră. Ovidiu este unul dintre izvoarele scriitorilor noștri care s-au format în atmosfera de cultură a secolului al XVIII-lea. Mai tîrziu însă steaua lui începe să scapete. Influența lui literară diminuează. Dar puncte de vedere noi în aprecierea literaturii par să readucă interesul actual pentru opera citită și admirată atîta vreme. Este de notat că cele ce par a se impune cu deosebire atenției moderne, în opera atît de întinsă a lui Ovidiu, sînt, mai mult decît poemul *Metamorfozelor,* cu tot interesul lui ca izvor mitologic, și mai mult decît *Fastele,* atît de însemnate pentru cunoașterea legendelor celor mai vechi ale Romei, poemele erotice *Amores* și *Ars amandi,* adică tocmai producerile incriminate de unii dintre contemporanii poetului și acele care au stat

poate la originea dramei sale umane, surghiunul și sfîrșitul său în tristețe și uitare. Există în aceste din urmă poeme atîtea notații fine și exacte asupra sentimentelor omenești, atîtea detalii asupra moravurilor romane în epoca de la începutul imperiului, oamenii acestui timp retrăiesc acolo cu atîta adevăr pentru noi, încît partea aceasta a operei lui Ovidiu ne pare astăzi cea mai vie, cea mai bine conservată, cea mai valabilă. Un mare poet trăiește pentru posteritate în forme mereu schimbate și prin tot alte și alte aspecte ale operei lui. Căi noi de acces către producția poeților se deschid fiecăreia dintre epocile care încearcă să se apropie de ei. Această cale, în ce-l privește pe Ovidiu, pare a fi astăzi realismul său psihologic și social.

Multe din aspectele acestuia au fost arătate, cu competența unui cunoscător, de către Ovidiu Drimba, care ne-a dat o carte plăcută și folositoare, chemată să întregească cultura literară de astăzi."

În ce privește cultura Renașterii, e de observat că raportarea la ea este la Vianu încă mai frecventă, dat fiind că, în concepția sa, cultura modernă constituie un ciclu al cărui început îl reprezintă Renașterea. În afara numeroaselor referințe din scrierile lui, Vianu a dat o analiză a culturii Renașterii în *Ideile fundamentale ale culturii moderne* (curs, 1930—1931, tipărit în volumul IX al prezentei ediții).

Raporturile Renașterii cu antichitatea au constituit, în același an (1957) în care a fost tipărit studiul *Antichitatea și Renașterea,* tema unor prelegeri la Universitatea din Cluj: „Săptămîna trecută, Tudor Vianu a fost oaspetele Universității clujene. S-a împlinit astfel o veche și legitimă dorință de a-l asculta pe unul din marii noștri oameni de cultură. [...] În cele trei lecții ce a ținut despre *Perspectivele Renașterii,* Tudor Vianu a dezbătut problema, pasionantă și foarte actuală și azi, a încorporării și preluării culturii vechi. Arătînd că interesul pentru cultura antică e anterior Renașterii, transmis acesteia de multe personalități medievale, cea dintîi lecție a urmărit fixarea fizionomiei culturale europene în pragul revoluției renascentiste. Modul felurit și calitativ superior în care preiau și valorifică oamenii Renașterii antichitatea clasică a format problematica, strălucit expusă și, pe alocuri, actualizată subtil,

a lecției următoare. Cea din urmă s-a însărcinat să prezinte aportul creator al Renașterii la ceea ce profesorul Tudor Vianu numește «renovarea culturii antice». Vineri după-masă, ad-mirabilele prelegeri asupra Renașterii au fost completate cu o conferință despre personalitatea lui Eminescu. Pentru mulți dintre noi, vizita lui Tudor Vianu a fost un prilej de inegalabilă desfătare intelectuală, iar cuvîntul lui limpede și plin de învă-țăminte — un imbold. Inițiativa Facultății de filologie-istorie —la invitația căreia a răspuns cu atîta prietenie profesorul bucureștean — trebuie, așadar, salutată și continuată" (Victor Matei, *Tudor Vianu la Cluj*, în *Tribuna*, 5 mai 1957).

Din istoria unei teme poetice: lumea ca teatru

Publicat în *Studii de literatură universală și comparată*, 1960, p. 91—110, apoi în ediția a II-a a volumului, 1963, p. 123—136, din care reproducem textul.

O istorie a temei schițase Vianu în *Poezia lui Eminescu* (1930). În cursul despre *Interpretarea literaturii* (1947—1948) o reia și o dezvoltă. Fața de studiul din 1930 sînt citați acum în plus, ca ilustrînd tema, Marc Aureliu (invocat și în cap. *Emi-nescu* din studiul despre *Junimea*, în *Istoria literaturii române moderne*, 1944), un imn religios medieval, Jacopone da Todi, Shakespeare, Calderón, Vigny, Musset, Amiel. Pe unii i-i va fi revelat A. Farinelli, la a cărui carte *La vita è un sogno* trimite acum („De unde vine acest motiv? El n-a fost niciodată stu-diat. Un erudit italian, Farinelli, studiase însă un motiv înru-dit și anume motivul «Viața este vis», care culminează în celebra dramă a lui Calderón. În lucrarea lui Farinelli se găsesc unele indicații în legătură cu motivul lumii ca teatru. Dar materialul este mult mai vast decît puținele motive care se pot găsi în cercetarea lui Farinelli". — *Interpretarea literaturii*, p. 189—190).

Inceputurile realismului în antichitate

A apărut în *Studii de literatură universală și comparată*, 1963, p. 39—50.

Manierism și asianism

Publicat mai întîi în *Studii clasice*, nr. 5, 1963, p. 341—349, apoi în volumul *Studii de literatură universală și comparată*, p. 611—620, de unde îl preluăm.

STUDII DESPRE AUTORI STRĂINI

Clasele sociale în „Aucassin și Nicolette"

Publicat mai întîi în *Revista Universității C. I. Parhon. Seria Științe sociale. Filologie*, nr. 2—3, 1955, p. 261—266, apoi în volumele *Literatură universală și literatură națională*, 1956, p. 33—41 și *Studii de literatură universală și comparată*, 1963, p. 51—56, de unde îl reproducem.

India în „Lusiadele" lui Camoëns

A apărut mai întîi în *Steaua*, nr. 7, iulie 1957, p. 68—75, apoi în *Studii de literatură universală și comparată*, edițiile 1960 și 1963, p. 111—123, respectiv 149—157. Reproducem textul din ultima ediție.

Falstaff

Publicat în volumul *Figuri și forme literare*, 1946, p. 79—83.

Patosul adevărului în „Oedip" și „Hamlet"

A apărut mai întîi în *Viața românească*, nr. 6, iunie 1954, p. 248—253, apoi în volumul *Literatură universală și literatură națională*, 1956; inclus în ediția a doua (1963) a *Studiilor de literatură universală și comparată*, p. 91—98, de unde îl pre-luăm.

Shakespeare și antropologia Renașterii

Publicat mai întîi în *Teatrul*, nr. 1, aprilie 1956, p. 12—18, apoi în volumele *Literatură universală și literatură națională*, 1956, p. 21—32 și *Studii de literatură universală și comparată*, 1963, p. 71—77. Reproducem textul din această ultimă ediție.

Umanitatea lui Shakespeare

Publicat mai întîi în *Steaua*, nr. 10, octombrie 1956, p. 85—93 ; inclus în *Studii de literatură universală și comparată*, ambele ediții, p. 53—70, respectiv 79—90. Reproducem textul din ediția a doua, 1963, a acestui volum. Studiul a mai fost retipărit în *Shakespeare și opera lui. Culegere de texte critice*, Editura pentru literatură universală, 1964, p. 567—579.

Shakespeare ca poet al Renașterii

Publicat mai întîi în *Viața românească*, nr. 2, februarie 1958, p. 142—153, apoi în cele două ediții ale *Studiilor de literatură universală și comparată*, p. 71—90, respectiv 57—69 ; reproducem textul din ediția a doua (1963) a volumului.

Shakespeare pare a fi intrat în zona centrală a interesului lui Tudor Vianu tîrziu, în perioada preocupărilor sistematice privind literatura universală. În afară de niște *Însemnări cu prilejul aniversării lui Shakespeare și Cervantes* (în *Lumină nouă*, aprilie-mai 1916) și de o cronică la un spectacol cu *Hamlet* (în *Luceafărul*, nr. 1, 1920), nu întîlnim nici un articol despre Shakespeare, pînă în anii '50, cînd preocuparea pentru el începe să se manifeste abundent și divers. În 1951 Tudor Vianu publică traducerea piesei *Antoniu și Cleopatra*, cu o amplă introducere ; în 1954 — *Eminescu și Shakespeare*, *Patosul adevărului în „Oedip" și „Hamlet"* ; în 1955 — o nouă traducere, *Iulius Cezar* ; în 1956 — *Umanitatea lui Shakespeare*, *Shakespeare și antropologia Renașterii* și traducerea unui sonet ; în 1957 — o conferință despre *Dramaturgia lui Shakespeare, operă a Renașterii* și o cronică teatrală la *Femeia îndărătnică* ; în 1958 — *Shakespeare ca poet al Renașterii* ; în 1962 — o nouă traducere a unei piese, *Coriolan* ; în fine, în 1964, o conferință, un articol, două prefețe (la Mihnea Gheorghiu, *Scene din viața lui Shakespeare* și *Shakespeare și opera lui. Texte critice)*, traducerea altor patru sonete și un amplu poem propriu, *Shakespeare*.

Reproduc aici din studiul introductiv la *Antoniu și Cleopatra*, Editura de stat pentru literatură și artă, 1951, un fragment destul de mare pentru a îngădui observarea metodei comparatistului în cea dintîi cercetare a sa (în general, nu numai despre Shakespeare) publicată la începutul activității lui de profesor de literatură universală :

„Lucrînd ca toți autorii vremii, cînd spectatorilor le plăcea să regăsească subiecte și personaje cunoscute, Shakespeare a folosit mai totdeauna motivele literare circulante în epocă. Izvoarele dramelor lui sînt deci numeroase. Întocmai ca Rabelais, ca Cervantes și ca Molière, Shakespeare își găsește punctele de plecare în scrieri anterioare, dar și în producția contemporană, în literatura antică și în cea medievală, în povestitorii italieni și în cei autohtoni, în vechile cronici naționale, în biografii și filozofii antichității, trecuți prin Renașterea franceză, în fine în bogatul tezaur al folclorului. Toate marile izvoare ale culturii contemporane, active încă în epoca elisabetană, se regăsesc în opera lui Shakespeare. Dar peste toate el a imprimat sigiliul personalității sale poetice, o înțelegere adîncă a sufletului omenesc, un sentiment al naturii fără analogie în epocă și, mai ales, o prețuire nouă a omului. Măsura creației shakespeariene devine mai limpede tocmai atunci cînd, în legătură cu oricare din dramele sale, urmărim dezvoltarea unui motiv literar de la concretizările lui mai vechi la acea pe care i-o dă Shakespeare. Relieful lui Shakespeare nu se detașează în întregime decît pe fondul culturii umanistice și populare, căreia el îi aparține prin atîtea fire.

Există un mijloc pentru a măsura însemnătatea revoluției literare pe care o produce drama shakespeariană : comparația ei cu literatura de tendințe feudale ale fazei anterioare. Poemele eroice și romanele curtene, misterele și farsele evului-mediu erau, în general, opere ale imaginației. Materia observației omului era destul de săracă în ele. Literatura de tendință burgheză, anecdotica franceză *(les fabliaux)* a secolului al XIII-lea, manifesta însă un interes mai viu pentru realitatea observată. Literatura Renașterii se dezvolta în această direcție. Deși linia imaginativă se continuă în poema eroicomică și în cea pastorală, scriitorii Renașterii manifestă, din ce în ce mai

limpede, tendinţa de a folosi literatura ca un instrument de cunoaştere a omului ; Shakespeare aparţine acestei îndrumări. Desigur, fantezia lui Shakespeare este una din cele mai puternice pe care le cunoaşte literatura universală. Totuşi, străbătînd dramele shakespeariene, simţim lămurit că interesul lor principal nu provine din fabulaţia lor, din raritatea şi extraordinarul episoadelor aduse în scenă, cît din adîncimea şi precizia cunoaşterii psihologice manifestată de ele. Tot atît de pătrunzătoare şi exactă este cunoaşterea împrejurărilor omeneşti şi a întregii vieţi a naturii. Critica a arătat adesea competenţa poetului în cele mai variate ramuri ale preocupărilor umane. S-au pus adeseori în lumină ce şi cît ştia poetul în arta războiului şi a navigaţiei, a vînătoarei şi a tiparului, în ştiinţa jurisprudenţei şi a medicinei, despre animale, plante şi meteori. Toate aceste cunoştinţe nu erau însă absorbite din cărţi, ci din observaţia vieţii. Puterea poetului de a înregistra, reţine şi reproduce impresiile experienţei este una din cele mai uimitoare pe care le cunoaşte istoria literaturii.

Nutrite dintr-o observaţie atît de întinsă şi precisă, imaginile umane pe care le construieşte Shakespeare în dramele sale sînt foarte individualizate. Aflăm aici a doua notă specifică a creaţiei lui Shakespeare, nu numai în contrast cu literatura epocii anterioare, dar şi cu aceea a propriei lui vremi. Comedia italienească a veacului al XVI-lea introdusese preocuparea de a fixa omul interior, ceea ce se înţelege adică prin «caracterul» lui. Dar aceste «caractere» rămîn oarecum sărace, simplificate la o singură trăsătură dominantă. Aceeaşi metodă în zugrăvirea omului o vor practica tragedia şi comedia clasică franceză, dîndu-ne, în operele unui Corneille, a unui Molière şi Racine, portretul generalizator al eroului călăuzit de onoare sau al mincinosului şi mizantropului, al avarului şi ipocritului, al fidelităţii conjugale sau al pasiunii predestinate etc. Profilul psihologic al personajelor lui Shakespeare este însă atît de complex, încît el nu poate fi niciodată redus la o singură trăsătură. Volumul psihologic al acestor personaje este de o mare amploare. Macbeth şi Lady Macbeth, Iulius Cezar şi Coriolan, Henric al III-lea şi Shylock, Cleopatra şi Antoniu sînt cu neputinţă de redus la una singură din pasiunile omului. Perspectiva lor sufletească este oarecum infinită. Chiar cînd portretul unuia din aceste personaje reia vreo schemă a comediei clasice, lucrul se produce cu o îmbogăţire extraordinară a motivului

primitiv. În fine, chiar cînd într-unul din oamenii lui Shakespeare, în Othello de pildă, avem de-a face cu un motiv predominant, prezentat în paroxismul unei crize, în cazul de faţă cu gelozia, aceasta se uneşte şi se sprijină pe atîtea alte motive ale omului care este şi un soldat viteaz, un caracter integru şi pur, o natură pasională crescută sub soarele Africei, încît tabloul psihologic îşi păstrează întreaga complexitate a vieţii. Această complexitate sfidează categorisirea în tipuri rigide, caracteristice clasicismului de mai tîrziu — din Franţa secolului al XVII-lea şi al XVIII-lea — abstract şi schematic. Aşa este cazul lui Hamlet sau al lui Jacques melancolicul din *Cum vă place*, caractere inedite în literatura mai veche.

Observaţi în realitatea vieţii, oamenii lui Shakespeare nu sunt nişte «eroi», în înţelesul moştenit din literaturile antichităţii. Deşi ei sînt adeseori capabili de acţiuni înalte, nu sînt totuşi produsul acelei stilizări morale care reţine sau numai trăsături nobile sau numai pe cele negative. Oamenii lui Shakespeare nu aparţin, în chip exclusiv, unuia sau altuia dintre cei doi poli ai valorificării morale : cei mai mulţi dintre ei sînt amestecaţi din bine şi rău, din înălţări şi căderi. Aşa ne apar Antoniu şi Lear, Malvolio şi Falstaff. Realismul acestor caractere combină trăsături morale de valori diferite. Nici Antoniu, nici Coriolan nu sînt nişte statui. Unul simte nevoia să-şi astîmpere setea sau chiar să se azvîrle într-o orgie, după cîştigarea uneia din bătăliile sale. Celălalt îşi va şterge sudoarea de pe fruntea ostenită. Eroii shakespearieni nu sînt nişte supraoameni ; ei nu sînt fiii unirilor dintre muritori şi zei, ci oameni ca toţi oamenii, trăind soarta lor obştească, amestecînd măreţia cu slăbiciunea. Portretele feminine : al Juliei, al Jessicei, al Ofeliei, al Perditei, al Mirandei, al Imogenei sînt însă exclusiv îmbinate din note pure şi suave şi caracterul lor este în realitate mai puţin individualizat. Unele din aceste figuri reiau fizionomia femeii resemnate şi supuse, deopotrivă cu Griselda din nuvela lui Boccaccio, produs al tratamentului medieval aplicat femeii. Dar Porţia (din *Neguţătorul din Veneţia*), fiinţă inteligentă şi activă, a cărei graţie se detaşează pe fondul unei vitalităţi optimiste, va reprezenta noul tip feminin al Renaşterii, femeia eliberată.

În Shakespeare culminează individualismul Renaşterii. Oamenii lui sînt adeseori naturi dezlănţuite, posedaţi de o pasiune elementară, pe care o trăiesc pînă la propria lor sfărîmare. Eroii shakespearieni poartă semnele specifice fazelor de tranziţie de la o orînduire socială înapoiată la una mai înaintată, faze în care ciocnirea dintre ce era vechi şi ce este nou se manifestă cu o violenţă patetică şi pe plan individual. Noul tip uman care se plămădea în vremea lui Shakespeare, sub acţiunea forţelor pe atunci progresiste ale burgheziei, trăieşte eliberarea energiilor sale din cătuşele dogmatismului obscurantist medieval. Luptînd cu urmele încă apăsătoare ale concepţiei şi stilului de viaţă înapoiat, el începe să ia cunoştinţă de puterile creatoare ale omului, de forţa lui pasională, dar şi să preţuiască raţiunea, atît ca instrument de cunoaştere, cît şi ca un îndrumător al acţiunii. Shakespeare este poetul acestei faze. Fie că îşi culege figurile din antichitate, de la sfîrşitul evului mediu sau dintr-un trecut nedeterminat şi fabulos, poetul le împrumută psihologia timpului său. Richard al III-lea, Regele Lear, Antoniu şi Coriolan, Othello, Hamlet sînt figuri ale aceleiaşi epoci în care crepusculul feudalităţii făcea să se presimtă zorile orînduirii burgheze. În unele din personajele amintite precumpănesc încă atribute ale lumii care apunea, pe cînd în altele, ca în Prospero din *Furtuna* şi, mai ales, în Hamlet, calităţile proprii noului model uman se conturează puternic. Astfel, aceştia din urmă, instruiţi în spiritul raţionalist al Renaşterii, s-au deprins să-şi supună impulsurile controlului conştiinţei şi să amîne reacţiile lor spontane sau exigenţele imediate în vederea realizării unei ţinte mai îndepărtate, dar superioare. În acest sens Prospero şi Hamlet sînt «filozofi». Dacă Hamlet nu poate rămîne «filozof», lucrul se datoreşte teribilei drame personale în care este angajat şi în care se comportă, dealtfel, tot cu atitudinile unei conştiinţe filozofice, scrupuloase în stabilirea adevărului, întîrziind acţiunea prin cunoaştere.

Cum burghezia era, în epoca lui Shakespeare, clasa socială cea mai înaintată, elanul ei de eliberare profită obştii întregi. Istoricul literar sovietic Morozov a subliniat caracterele democratice ale dramei shakespeariene. Shakespeare crede în egala valoare a oamenilor. Cînd, în *Totu-i bine cînd se sfîrşeşte bine* (III, 3), Bertram ezită să se căsătorească cu Elena, fiica unui medic sărac, regele îi arată că virtutea stă deasupra naşterii, că ideea despre superioritatea unui anumit sînge face parte dintre

prejudecăţi şi că există o nobleţe firească a sufletului, superioară aceleia moştenite. În *Othello*, poetul denunţă prejudecata rasială, atribuindu-i Maurului excelenţa unui caracter înalt şi virtuţile unui perfect cavaler, iar în *Neguţătorul din Veneţia* poetul arată înţelegere pentru Shylock, a cărui diformitate morală — rezultatul unui lung trecut de persecuţii — respinsese pe nenorocitul părinte al Jessicei în afară de obştea omenească şi de fireştile legături ale iubirii care o cimentează. Poet al Renaşterii, Shakespeare s-a înălţat deasupra propriei sale clase, atunci cînd, într-un pasaj din *Timon din Atena* (IV, 3), comentat odată de Marx,[1] a demascat în puterea aurului o influenţă nefastă, capabilă să transforme toate calităţile naturale ale omului în contrariul lor şi să distrugă legăturile lui cele mai sfinte. Prin conştiinţă filozofică şi dragoste de om, Shakespeare se ridică astfel pînă la perspectiva unei umanităţi libere şi pure de egoism.

*

Shakespeare este unul dintre cei mai mari artişti ai cuvîntului. Un filolog englez al veacului trecut, Max Müller, a stabilit că vocabularul shakespearian numără peste cincisprezece mii de cuvinte, în timp ce acel al unui englez mijlociu nu cuprinde mai mult de două, trei mii. Această mare bogăţie a tezaurului lingvistic corespunde abundenţei ideilor şi impresiilor puse la dispoziţia poetului de adînca sa meditaţie, ca şi de întinsa lui observaţie a lumii reale. Poetul nu dispreţuieşte nici vorbirea populară, termenul verde şi cel din argou — elemente indispensabile ale realismului său. Am arătat mai sus că primele comedii stau sub influenţa stilistică a eufuismului. Şi mai tîrziu, stilul lui Shakespeare se caracterizează printr-o mare bogăţie de imagini, metafore şi comparaţii, niciodată folosite însă într-un scop pur decorativ ci în legătură cu intensitatea viziunii sale. Poetul gîndeşte în imagini; totul i se prezintă în forme şi culori. Nu numai mişcările şi aspectele

[1] „Shakespeare zugrăveşte admirabil esenţa banilor...", spune Marx. „Ei sînt zeitatea vizibilă, transformarea tuturor calităţilor omeneşti şi ale naturii în contrariul lor, o amestecare şi o diformare generală a lucrurilor, ei înfrăţesc imposibilităţile" (n. T.V.).

naturii, resimțite în viața lor cea mai adîncă, dar și sentimentele și ideile produc în fantezia poetului reprezentări senzoriale. S-ar putea spune, reluînd ideea unui psiholog mai vechi, că spiritul lui Shakespeare este un adevărat «polipier de imagini». Vorbirea personajelor, în dramele lui Shakespeare, are o mare încărcătură afectivă. Dar curba foarte întinsă a acestei vorbiri se întinde de la patetic la umor și ironie. Contrastul tonurilor afective, ca și alternanța scenelor sublime cu cele grotești, fac parte din mijloacele mai des folosite de poet. Critica veacului al XVIII-lea s-a înspăimîntat uneori de aceste alternanțe, ca și de cruditatea elocuției personajelor, capabile să rănească gustul unui cititor format în disciplina literaturii aristocratice a clasicismului, cu preocuparea lui de cuviință *(bienséance)*. Dar după trei generații, Victor Hugo a invocat tocmai exemplul lui Shakespeare pentru a motiva amestecul genurilor literare, al tragediei cu comedia, în care era îngropată prejudecata clasică, cea mai rezistentă, ca și reforma limbii poetice întreprinsă de romantism. După cum topea laolaltă genurile literare, Shakespeare amesteca și versul cu proza, subliniind astfel trecerea de la un registru poetic la altul. Versul shakespearian format din zece sau unsprezece silabe grupate în iambi, folosit și de alți poeți elisabetani înaintea lui Shakespeare, este un instrument plastic, capabil să concentreze în sine un număr destul de mare din cuvintele monosilabice ale limbii engleze. Acest vers, numai rareori rimat, este folosit de Shakespeare cu destulă libertate și cu unele abateri. Spre deosebire de alexandrinul tragediilor franceze, formă prestabilită în care poeții constrîng conținuturile exprimate, versul shakespearian se adaptează cu plasticitate conținuturilor sale și le subliniază prin meșteșugitele lui alăturări de sunete.

Creația shakespeariană a jucat un rol hotărîtor în dezvoltarea literaturilor moderne."

Cervantes

Publicat mai întîi în *Viața românească*, nr. 7, iulie 1955, p. 178—190, apoi în broșură, la Editura de stat pentru literatură și artă, colecția Societății pentru răspîndirea științei și culturii, 1955 ; inclus în volumele *Literatură universală și literatură națională*, 1956, p. 42—66 și *Studii de literatură universală și comparată*, 1963, p. 99—112. Reproducem textul din această ultimă apariție.

Din anii '50, cînd preocuparea lui Vianu pentru cultura spaniolă se îndreaptă mai ales spre literatură (esteticianul se referise la pictură, iar filozoful culturii la teoreticieni ca Ortega Y Gasset), datează și un articol, *Scriitorii picarești în românește* (*Gazeta literară*, 3 martie 1955), scris cu prilejul apariției volumului *Proza satirică spaniolă* (antologie și traducere de Ion Frunzetti), pe care îl citez pentru elementele care nu se regăsesc ca atare în studiul despre Cervantes. Iată, mai întîi, imaginea sintetică a epocii :

„Veacul al XVI-lea a fost unul din cele mai mărețe ale întregii culturi europene. Este drept că Italia, care dăduse în secolele anterioare pe Dante, Petrarca și Boccaccio, se pregătește să intre în conul de umbră. Urcă spre zenit însă Franța, Germania și Anglia, adică țările de la mările Nordului și de la țărmurile oceanului. Pulsul vieții bate puternic în secolul al XVI-lea. A căzut la pămînt edificiul scolastic, figura omului se degajează din vechile constrîngeri, popoarele își trimit delegații lor în poezia vremii. Tragicul devine acum mai răscolitor, rîsul răsună mai puternic, are ceva din căderea cascadelor și din revărsarea puhoaielor. Navigatori îndrăzneți anexează vechii civilizații continentul Americii, sfîrșesc să cucerească pămîntul și să întregească imaginea planetei. Cerul ajunge, în fine, să fie cunoscut. Coloanele vechii biserici se clatină. Spiritul critic se dezvoltă prin cunoașterea și comparația vechilor cărți sacre și profane. Este veacul lui Rabelais, al lui Montaigne și Shakespeare, al lui Copernic și Magellan, al lui Luther și Erasmus. Temperamentul uman a fost plin de vigoare în secolul al XVI-lea și pe trunchiul lui s-au altoit avînturile cele mai îndrăznețe ale gîndirii. Lumea modernă nu poate fi gîndită fără temelia acestui veac titanic.

În colțul Spaniei, unde feudalitatea rămîne multă vreme puternică, îndrăzneala și incandescența veacului nu sînt absente. Lumea veche coborîse însă rădăcini adînci și nu putea fi smulsă cu ușurință din pămîntul ei. În secolele luptelor cu maurii se formase caracterul aristocrației celei mai orgolioase, închisă în cultul onoarei, înțeleasă în chipul cel mai strîmt, și al celor mai sălbatice prejudecăți de rasă. Portretele vremii ni-i arată pe acei oameni, formați din cea mai deasă țesătură de prejudecăți, cu bărbiile îngropate în largile lor gulere, îm-

brăcaţi în brocart sau în zale, cu cizmele trase peste genunchi, cu coifuri metalice sau cu largi pălării, împodobite cu pene de fazan sau de păun. Sînt soldaţii Contrareformei sau «familiarii» Inchiziţiei. Filip II este regele lor. Dincolo, în Franţa, în Anglia, în Germania, oamenii liberi zguduie sau încearcă să zguduie vechea orînduire. Aici ea este încă fermă, dar tăcută şi îngîndurată. Dincolo însă de zidurile Escurialului, răsărit parcă din viziunea unui coşmar, departe de palorile de crin ale celor care-l ocupă, pulsează o viaţă de o intensitate rareori întîlnită aiurea. Este o mişunare de soldaţi, nobili scăpătaţi, cerşetori şi pungaşi, hangii şi prostituate, aventurieri înapoiaţi de peste ocean sau care se pregătesc să-l străbată în căutarea aurului făgăduinţei. Este o frenezie vitală, o viermuială umană, cum n-a mai existat poate decît în Suburra romană, cu atît mai uimitoare cu cît se exercita oarecum în vid. Vastul mucigai trăia în marginea societăţii şi simţirea care îl domina mai statornic era foamea, spasmul stomacului gol. Această lume, a cărei existenţă constituia o teribilă acuzare a feudalităţii şi absolutismului spaniol, este zugrăvită în povestirile şi romanele picareşti, traduse acum în unele din fragmentele lor cele mai reprezentative."

Iată, apoi, o caracterizare a picaro-ului şi o situare a prozei picareşti într-o serie istorică :

„Un *picaro* era un om de nimic, mai întîi un copil care trebuia să-şi părăsească familia unde nu se mai putea hrăni, apoi un tînăr care încearcă toate meseriile şi nu poate găsi nici una. Rînd pe rînd slugi şi studenţi, militari şi întreţinuţi de femei, membri ai întinselor confrerii de hoţi, care practică în interiorul organizaţiei lor morala cea mai rigoristă, înşelători şi înşelaţi, *picarii* ating societatea spaniolă a vremii în toate punctele ei, o cunosc cu de-amănuntul şi în toate dedesubturile, dar nu ajung să-şi astîmpere niciodată foamea, teribila foame a «secolului de aur». Picarii se găsesc în veşnică migraţiune, colindă toate drumurile peninsulei, şi nuvelele sau romanele picareşti sînt naraţiunile unei călătorii. Ideea de a broda o naraţiune pe schema unei călătorii venea din cea mai adîncă vechime, de la *Odiseea* lui Homer. Dar precedentul cel mai notoriu al povestirilor picareşti îl alcătuieşte *Satiriconul* lui Petronius, în care povestirea despre călătoriile triadei de secături Encolp, Ascilt şi Gilton pictează cu accente inimitabile acea lume a Imperiului Roman peste care începuse să coboare

marea umbră a amurgului ei. Ceea ce a fost *Satiriconul* în vechime sînt romanele picareşti în Spania secolului al XVI-lea, unele din monumentele cele mai importante din dezvoltarea realismului european. Începutul seriei l-a făcut, pe la mijlocul secolului, romanul *Lazarillo de Tormes,* atribuit lui Mendoza. Îndată ce modelul a fost creat şi a cucerit gustul public, prin fantezia şi umorul lui, nenumăraţi au fost scriitorii care au încercat să-l imite, şi de cîteva ori l-au depăşit. [...] Literatura picarească [...] este una din cele care au proliferat mai puternic şi alcătuieşte pulberea de aur din care Cervantes a făurit monumentul lui, *Don Quijote,* într-un fel roman picaresc el însuşi, dar dotat cu perspective şi semnificaţii care lipsesc vastei producţii literare din juru-i. După cum autorii epocii elisabetane, un Greene, un Peele, un Marlowe, sînt prefiguraţiile lui Shakespeare, schiţele în care s-a încercat mai întîi natura şi societatea înainte de a-l produce pe poetul *Regelui Lear* şi al lui *Hamlet,* tot astfel autorii picareşti aproximează, cu succese artistice deloc neglijabile, chipul lui Cervantes şi al nobilei lui viziuni."

Şi, în fine, despre influenţa sau numai difuzarea literaturii picareşti în afara Spaniei :

„Romanele picareşti au avut un mare răsunet în Europa veacului, ca şi mai tîrziu. *Simplicissimus* al lui Grimmelshausen, picaro german de la sfîrşitul războiului de treizeci de ani, pare a se fi constituit într-o anumită legătură cu mai vechile creaţii spaniole. Francezii le-au iubit şi le-au tradus adesea, pînă cînd Lesage în *Gil Blas* dă o creaţiune originală, vrednică de modelele ei. Ecouri picareşti revin şi în povestirile filozofice ale lui Voltaire, în *Candide* sau în *Prinţesa din Babilon. Sufletele moarte* ale lui Gogol nu sînt oare de asemeni povestea călătoriei unui adevărat picaro, Cicikov, un negativ al lui Don Quijote ? La noi s-a tradus încă de pe la jumătatea veacului trecut *Lazarillo de Tormes* într-o carte tipărită cu litere chirilice. Traducerea unui fragment din *Nuvelele exemplare* ale lui Cervantes, *Cîinii din Valladolid,* a mai trecut prin mîinile oamenilor din generaţia noastră. Dar niciodată povestirile picareşti, importante producţii ale realismului satiric al Renaşterii, nu s-au bucurat de o prezentare mai bună, sprijinită de tot aparatul critic necesar, ca în cartea oferită acum de E.S.P.L.A. curiozităţii studioşilor şi desfătării publicului celui mai larg."

Malherbe

Publicat în volumul *Literatură universală și literatură națională*, 1956, p. 249—259.

Despre Malherbe, Vianu mai ținuse o conferință, la 31 martie 1937, în cadrul unui ciclu *(Preclasicismul francez)*, organizat sub auspiciile Institutului francez de înalte studii și Asociației amicilor artei și gîndirii franceze.

Voltaire

Publicat mai întîi ca volum de sine stătător în 1955, la Editura Tineretului, colecția „Oameni de seamă"; inclus apoi în *Studii de literatură universală și comparată*, 1963, p. 165—214, de unde îl reproducem.

Cartea e recenzată în revista de istorie *Studii*, nr. 2—3, 1956, de V. Mihordea, care spune puține lucruri despre ea:

„Autorul, călăuzit de sinteza lui Condorcet, face — de pe poziții marxiste — o prezentare succintă a vieții și operei lui Voltaire, încadrată în evenimentele timpului. [...] Cu material cunoscut, autorul a izbutit să prezinte publicului o carte nouă. Noutatea constă în: 1. Interpretarea marxistă a materialului, care lipsește lucrărilor apusene de mare amploare, socotite pînă acum ca model de tratare; 2. Tratarea succintă, fără nimic de prisos, împărțirea metodică a materialului și sintetizarea lui în partea finală; 3. Expunerea clară; 4. Talentul și eleganța de stil, proprii autorului, care permit o lectură atrăgătoare". Și, după ce o rezumă, în final: „Semnalez însă că lucrarea academicianului Vianu tratează prea sumar relațiile dintre Voltaire și J.-J. Rousseau, care sînt în realitate contradicțiile, prin reprezentanții lor, dintre marea și mica burghezie, în luptă pentru fixarea programului revoluționar; că, proporțional cu restul operei, are prea puțin loc Voltaire ca istoric și că, fiind scrisă în românește și pentru informarea publicului de la noi, nu se amintește nimic despre influența lui Voltaire în Principatele Române".

Ion Oarcăsu, în *Steaua*, nr. 3, martie 1956, comentează și el sumar studiul lui Vianu care, „rememorînd principalele informații legate de viața și opera scriitorului francez", „îmbină excelent argumentarea savantă cu simțul preciziei și al metaforei condensate" și care „în mai puțin de o sută de pagini aruncă lumini edificatoare asupra unei firi complexe ca a lui Voltaire, reconstituind paralel profilul omului și al secolului ce l-a produs". În rest, vorbește despre Voltaire pentru că „studii ca al lui Tudor Vianu — complete dar niciodată definitive — îndeamnă în egală măsură la informare și reflexie. Ispita ultimă a fost la semnatarul acestor rînduri poate prea mare. De aceea locul comentariului critic obișnuit — pe marginea și în spiritul cărții — i-l ia uneori propria mărturisire."

J.-J. Rousseau și influența lui literară în Germania

A apărut în *Revista de filologie romanică și germanică*, nr. 2, 1962, p. 291—300, cu titlul *J.-J. Rousseau și influența lui literară*, apoi, cu același titlu, în *Analele Academiei R.P.R.*, vol. 12, 1962, p. 251—257; în *Studii de literatură universală și comparată*, 1963, p. 215—221, de unde îl reproducem, are titlul cu care apare și în prezenta ediție.

Despre Rousseau Vianu mai scrisese de două ori pînă aici: în *Concepția raționalistă și istorică a culturii* (cap. *De la Rousseau la Hegel)* — 1929 — și în *Ideile fundamentale ale culturii moderne* (cap. *J.-J. Rousseau și filozofia sentimentală)* — 1931 — studii pe care le-am inclus în vol. VIII, respectiv, IX, ale ediției. În ambele împrejurări el comentează concepția despre cultură a lui Rousseau.

Ideile lui Goethe despre artă

Publicat mai întîi în *Țara noastră*, 23 aprilie 1932, p. 1—2; inclus în volumele *Generație și creație*, 1936, p. 80—89 și *Filozofie și poezie*, 1943, p. 122—128. Postum a fost retipărit în volumul *Idealul clasic al omului*, Editura Enciclopedică română, 1975, p. 42—47. Reproducem textul din *Filozofie și poezie*.

„Faust"

A apărut ca prefață la Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Tragedie*, în românește de Lucian Blaga, Editura de stat pentru

literatură și artă, E.S.P.L.A., 1955, p. 5—30 (reeditat în 1962, în „Biblioteca pentru toţi"). Introducîndu-l în *Studii de literatură universală şi comparată*, 1963, p. 249—265, autorul a suprimat paragraful final, referitor la traducerile românești ale lui *Faust*. Reluăm textul din acest volum.

Despre *Faust*, abordat din perspectiva istoriei culturii, Vianu mai scrisese un eseu în 1936 : *Faust şi civilizaţia modernă* (pe care l-am inclus în vol. IX al ediţiei) ; o schiţă de istorie a motivului faustic întîlnim în *Curs de estetică. Interpretarea literaturii*, 1947—1948, p. 179—186.

Johann Wolfgang Goethe

Este studiul introductiv la *Poezie şi adevăr*, autobiografia goetheană, tradusă pentru întîia oară integral în româneşte de Tudor Vianu şi publicată la Editura de stat pentru literatură şi artă în 1955.

Comentînd apariţia, I. M. Sadoveanu (în *Gazeta literară*, 15 septembrie 1955) face consideraţii şi asupra traducerii şi a studiului ce o însoţeşte. Mai întîi una globală : „E un fapt cultural de o deosebită importanţă, avînd în vedere atît opera în sine cît şi traducerea excelentă şi învăţata prezentare a lui Tudor Vianu". Apoi, mai pe larg, despre traducere : „O carte atît de importantă, cînd se înfăţişează pentru întîia oară într-o altă limbă, unui public nou asupra căruia e chemată să aibă o înrîurire, se cere să fie înfăţişată în cele mai bune condiţii. În mare parte funcţia ei culturală ţine de realizarea ce i s-a dat în noua versiune. Or, *Poezie şi adevăr* a cunoscut una din cele mai fericite tălmăciri. Asupra textului foarte bogat al lui Goethe, zmălţuit cu cuvinte cărora cu greu li se poate găsi un echivalent într-o justă măsură, asupra unei sintaxe grele ce avea să expună un material atît de felurit, priceperea, talentul şi conştiinciozitatea lui Tudor Vianu s-au aplicat pentru a ne da una dintre cele mai izbutite traduceri. În ciuda dificultăţilor de text, fluenţa traducerii se adaugă în bună măsură artei de a compune a lui Goethe pentru a da, ceea ce e deosebit de important, o impresie de unitate deplină la lectură." Şi despre studiu : „În completarea marelui serviciu adus culturii româneşti, Tudor Vianu întovărăşeşte traducerea sa de un bogat studiu introductiv, limpede, precis, greu de învăţătură, care va

fi de real folos lectorului. Personalitatea lui Goethe, locul său în literatura universală, valoarea operei în sine şi funcţia ei în creaţiunea goetheană, totul este expus cu dragoste, cum se cuvine pentru un mare fapt de cultură, şi cu mînă sigură."

În 1962 Vianu a republicat acest studiu, împreună cu cel despre *Faust*, într-o carte intitulată *Goethe* şi tipărită la Editura pentru literatură. O scurtă *Prefaţă* dă lămuriri în legătură cu procedarea şi cu intenţia :

„Întrunesc, în micul volum de faţă, studiile introductive scrise pentru traducerea operelor lui Goethe : *Poezie şi adevăr* şi *Faust*. Dispărute de mai mulţi ani din librării, publicul le-a cerut necontenit. Mă hotărăsc deci a le publica din nou, cu puţinele modificări cerute de întrunirea lor în aceeaşi carte.

Este o scurtă monografie asupra lui Goethe, în care cititorul va găsi esenţialul asupra vieţii poetului, asupra caracterului şi a operei lui, privite din unghiul timpului nostru. Am căutat să nu omit nimic din ce este necesar a fi cunoscut, folosind un număr mic de pagini. Metoda nu ni se pare contestabilă, deşi lasă loc amplei expuneri, analizei bogate, pe care cercetarea viitoare o va aduce fără îndoială. Dar şi din mica lumină, aprinsă acum din nou, se pot aprinde razele aşteptate totdeauna de la unul din spiritele cele mai fecunde ale literaturilor moderne."

Modificările aduse textelor sînt minime şi fără semnificaţie : la cel dintîi (*Johann Wolfgang Goethe*) autorul a renunţat la fraza de încheiere : „Traducătorul a avut de luptat uneori cu aceste dificultăţi, astfel încît, silindu-se să rămînă fidel faţă de tonul şi particularităţile de stil şi construcţie ale originalului, s-a străduit totuşi să dea cititorului român o versiune clară şi uşor de parcurs". În locul acestei fraze a introdus acum una de legătură : „Pentru întregirea micii monografii goetheene, prezentate în paginile de faţă, dezvoltări speciale reclamă analiza lui *Faust*, odată cu precizarea locului pe care cea mai de seamă operă a lui Goethe îl deţine în istoria literaturii". Modificarea aceasta a fost anulată la retipărirea textului în *Studii de literatură universală şi comparată*, 1963, p. 223—247.

Şi din celălalt studiu (*Faust*) a fost eliminat pasajul ultim : „Tălmăcirea lui *Faust* a fost o problemă care a ispitit de multe ori pe poeţii români. După tălmăcirile lui Al. Macedonski (începutul poemului), Ion Gorun (partea întîi), I. U. Soricu şi Laura

Dragomirescu, în același timp cu I. Iordan, Lucian Blaga ne-a dat o nouă versiune. Sub acest veșmînt, traducerea poemului lui Goethe și-a găsit și își va găsi alți mulți cititori, bucuroși desigur să afle, transpusă în limba noastră, una din operele cele mai reprezentative ale geniului poetic modern." Pasajul nu mai apare nici în varianta definitivă a textului, aceea din *Studii de literatură universală și comparată*, 1963.

Cartea despre Goethe, apărută probabil la sfîrșitul anului 1962 (dacă nu chiar la începutul celui următor), a fost recenzată în *Gazeta literară, Steaua, Contemporanul, Viața românească, Iașul literar*. În *Gazeta literară*, la 21 februarie 1963, L. R. (Lucian Raicu, probabil) dă o caracterizare sumară :

„În acest concentrat studiu monografic, acad. Tudor Vianu spune tot ce este esențial de știut asupra unuia din marile subiecte ale literaturii universale. Reface etapele decisive ale destinului goethean în toată dramatica sa unitate, evocă figura unui om viu, în multiplele sale comunicări cu epoca din care s-a ivit și pe care o domină în atîtea chipuri. Două mari sinteze : *Poezie și adevăr* și *Faust* constituie centrul de greutate al pătrunzătoarei analize, dînd prilej academicianului Tudor Vianu să formuleze, într-un fel concentrat, rezultatul unor îndelungate și, se poate afirma, neîntrerupte meditații. Puternic îmbogățit de-a lungul ultimului deceniu prin însușirea și aplicarea metodei marxiste de cercetare a fenomenului literar, scrisul acad. Vianu se află aici la însăși ținta sa, realizînd un moment de adevărată tensiune creatoare. Marea lecție faustică (analizată într-o întinsă parte a studiului) este activ proiectată asupra lumii actuale..."

Din recenzia semnată în *Steaua*, nr. 3, martie 1963, de Eugeniu Speranția, coleg de poezie al lui Tudor Vianu la *Vieața nouă* a lui Ovid Densusianu, cu o jumătate de veac înainte, rețin o apreciere în legătură cu studiul biografic : „Relatarea decurge într-un tempo viu, grăbit, dar autorului nu-i scapă din vedere nimic din răspîntiile decisive ale intenselor și fecundelor trăiri care au dominat viața marelui creator" ; o alta, despre *Faust* : „Cu adînca sa înțelegere, cu dornica sa erudiție și cu remarcabilul său talent de a expune clar și concentrat, Tudor Vianu caută originile motivului central al legendei faustiene, «pactul cu diavolul», înșiră copios versiunile apărute în literatura germană, apoi, în cîteva pagini, istoricul operei lui

Goethe pe această temă" ; și încheierea : „Notăm că în mica prefață autorul întrevede o mai amplă expunere, o analiză bogată [...]. Credem că e aici o promisiune care nu poate decît să bucure pe cei ce apreciază lucrările temeinice și luminoase ale lui Tudor Vianu și că ea se va îndeplini cît de curînd."

În fine, cîteva propoziții din recenzia, expozitivă, ca cele mai multe, a lui Mircea Mancaș din *Viața românească*, nr. 5, mai 1963 (cea semnată de Georgeta Loghin în *Iașul literar*, nr. 5, mai 1963, e prea de tot rezumativă) : „Relevînd — în contemporaneitate — sarcina prezentării uriașei personalități creatoare de la Weimar, academicianul Tudor Vianu redă într-o substanțială sinteză datele principale ale vieții și operei lui Goethe, cu o adîncime de interpretare care nu-și are egalul decît în valoarea literară a expunerii. Ceea ce caracterizează lucrarea sa e în adevăr o permanentă și susținută confruntare a operei cu viața..."

Cea mai substanțială e cronica din *Contemporanul*, 10 mai 1963, a lui George Munteanu, care subliniază mai întîi afinitățile criticului cu poetul despre care scrie : „Motivele goetheene au fost dintotdeauna în centrul cercetărilor lui Tudor Vianu, atracția lor explicîndu-se prin semnificațiile umanismului profesat de titanul de la Weimar, în care savantul vedea prefigurate aspirații care erau și ale sale. Iată de ce recenta «scurtă monografie asupra lui Goethe» semnată de Tudor Vianu nu reprezintă pentru cunoscătorii scrisului său o surpriză, ci confirmarea practică a unei așteptări, sinteza pe care o vesteau cu necesitate periplele goetheene, mereu reînnoite prin ani." Cartea e definită ca o „alcătuire organică", „un studiu de o mare concentrare și limpezime, suprasaturat de idei și probleme fără să pară încărcat, de o arhitectură savant studiată în simplitatea ei aparentă, prelungindu-și propozițiile în tot atîtea sugestii care îmbie la meditația prelungită". Un spațiu larg rezervă cronicarul caracterizării metodei autorului : „Într-o asemenea monografie sintetică [...] formula de regizare, de punere în scenă a materialului dobîndește un rol hotărîtor. Problema e de a mînui de așa manieră mărturiile de ordin documentar și de a dispune în așa fel accentele privitoare la însemnătatea fiecăreia, încît simpla lor înlănțuire expozitivă să vorbească de la sine, în sensul ideilor scontate, permițînd reducerea la minimum a comentariului lămuritor, a analizelor, utilizarea într-o largă măsură a descripției, însă fără a cădea în descriptivismul in-

form, nivelator. Metoda aceasta deosebit de dificilă, întrebuinţată de mulţi ani — şi cu strălucire — de către acad. Tudor Vianu, în monografia de faţă îşi găseşte cea mai desăvîrşită întruchipare. În desfăşurarea atît de bogatei biografii a lui Goethe, de pildă, tehnica expozitivă impusă de metoda în discuţie este una a *juxtapunerilor* subtile de mărturii. Într-o naraţiune aproape impersonală în aparenţă, fixată prin mijlocirea unei fraze scurte, nervoase, tendinţa directoare se vede a fi una spre exprimarea eliptică, dar care potenţează cu atît mai mult înţelesurile astfel comprimate, convertindu-le într-o continuă sugestie a subtextului." Această metodă, care este una de organizare a discursului critic, nu exclude, fireşte, utilizarea unor metode propriu-zise de cercetare şi analiză : „Opera goetheană, urmărită în circumstanţele aceleiaşi supravegheate economii a expunerii, îi impune totuşi savantului punerea în lucrare a tuturor metodelor criticii şi istoriei literaturii, indispensabile pentru luminarea ei din cît mai multe unghiuri. Pornind de la evidenţierea cantităţii imense de viaţă trăită din această operă, în legătură cu care autorul ei a creat noţiunea de *Gelegenheitsdichtung*, ca şi de la prospectarea elementelor principale ale culturii scriitorului, cu ajutorul verificatei metode de critică a izvoarelor, Tudor Vianu ajunge la o primă definiţie a lui Goethe ca «uomo universale, în înţelesul pe care italienii îl dădeau acestui cuvînt». E punctul de plecare trebuincios pentru caracterizarea progresivă a pieselor ce compun opera goetheană, urmărite în funcţie de ponderea lor îndelung verificată prin timp. Raportate mereu la curentele de idei şi la metodele de creaţie care le-au determinat într-un anume fel structura, poeziile lirice, poemele ample, piesele lui Goethe sînt caracterizate în genere succint — excepţie făcînd de la această regulă scrierea memorialistică *Poezie şi adevăr*, romanul *Wilhelm Meister*, dar mai cu seamă poemul dramatic *Faust*, care devine momentul de pivot al expunerii. Examinată din punctul de vedere al complicatei sale elaborări, al motivelor alcătuitoare, al valorilor de artă şi al perspectivelor pe care le deschidea pentru dezvoltarea ulterioară a literaturii universale, opera capitală a lui Goethe prilejuieşte savante excursuri de ordin comparatist, ca şi evidenţierea valenţelor sale artistice cu ajutorul metodelor celor mai noi de analiză a compoziţiei şi stilului."

În încheierea cronicii sale, George Munteanu dă o sugestie şi o judecată de valoare rezumativă : „O bibliografie a contribuţiilor marcante la studiul operei lui Goethe s-ar dovedi utilă, la o nouă ediţie, dat fiind interesul pe care această exemplară monografie l-a stîrnit în cele mai largi cercuri de cititori". O nouă ediţie n-a mai apărut însă, autorul însuşi redînd, peste un an, cînd îşi alcătuieşte volumul de *Studii de literatură universală şi comparată*, independenţa celor două texte din a căror alăturare ea rezultase.

Goethe şi ideea de „literatură universală"

Publicat mai întîi, cu titlul *Literatura universală în serviciul păcii*, în *Steaua*, nr. 6, iunie 1959, p. 34—40 ; modificarea titlului s-a făcut la includerea articolului în *Studii de literatură universală şi comparată*, 1960, p. 243—253. Cu noul titlu a fost retipărit în ediţia a II-a, 1963, a *Studiilor...*, p. 275—281, de unde îl reproducem.

Goethe, poet dramatic

Studiul a fost publicat mai întîi în *Studii de literatură universală şi comparată*, 1963, apoi ca prefaţă la volumul Johann Wolfgang Goethe, *Teatru, Götz von Berlichingen, Ifigenia în Taurida, Egmont, Torquato Tasso*. Traduceri de Laura M. Dragomirescu şi Al. Philippide, Editura pentru literatură universală, 1964. Bănuiesc, judecînd şi după conţinut şi factură, că studiul a fost scris în vederea acestui volum, a cărui apariţie a întîrziat însă pînă după alcătuirea culegerii de *Studii...*, 1963, după care reproducem textul (identic, dealtfel, cu cel al prefeţei).

Aceasta este ultima scriere a lui Tudor Vianu despre Goethe, încheiere a unei liste lungi de titluri. N-o reproduc aici, ea poate fi cu uşurinţă alcătuită din volumele ediţiei de faţă şi prin adăugarea unor conferinţe citite de-a lungul anilor (în 1932, 1935, 1956 etc.). Dincolo de studiile sau articolele pe care i le-a consacrat, Goethe este prezent în tot scrisul lui Vianu. Filozoful culturii îşi sprijină concepţia activistă pe gîndirea autorului lui *Wilhelm Meister* şi al lui *Faust*, moralistul „idealului clasic al omului" îl ia drept model, comparatistul aşază drept temei

al cercetării sale conceptul de „Weltliteratur“ al lui Goethe, esteticianul îi datorează mult : ideea lui despre artă ca formă a muncii și despre caracterul ei exemplar în raport cu celelalte forme ale muncii e goetheană, ca și esența concepției despre cultură și despre sensul ei ori despre personalitate. Opera lui Goethe l-a însoțit de-a lungul întregii sale vieți, din epoca formației („pe masa bordeiului meu de artilerist de la Tuta stăteau deschise [...] poeziile lui Goethe“ — cf. *Opere*, I, p. 526) și pînă la ultimul an la vieții, cînd publică (în aprilie 1964) traducerea a patru sonete (pentru alte traduceri de poezii — începînd din 1932 — a se vedea, în afară de grupajul din volumul I al ediției de față, p. 257 și urm., și p. 279 în același volum, ca și p. 739 din volumul VII).

Schiller

Este o carte publicată în 1961, la Editura Tineretului, colecția „Oameni de seamă“ și retipărită în *Studii de literatură universală și comparată*, 1963, p. 295—396, de unde preluăm textul. Capitolele *Württembergul în secolul al XVIII-lea* (fără paragraful al doilea), *Ascendenți și copilărie, Anii de învățătură, Medic de regiment, „Hoții“* au apărut mai întîi în *Viața românească*, nr. 11, noiembrie 1959, p. 72—82, sub titlul *Începuturile lui Schiller.*

Friedrich Schiller este, cum știm, scriitorul căruia Vianu i-a consacrat teza de doctorat, care avea să fie și prima sa carte : *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik*, 1924. Studiat atunci ca autor al unei tipologii estetice (naiv-sentimental), Schiller a continuat să-l intereseze pe Vianu, care i-a analizat mereu concepția estetică în cursurile sale și s-a referit la ea în mai multe studii (nu numai în *Estetica).* E vorba însă de o preocupare a esteticianului pentru ideile estetice ale scriitorului. Poetul Schiller n-a fost însă, pînă la această carte din 1961, niciodată comentat (și nici tradus) de criticul Vianu. Cît despre carte, ea a fost concepută — și scrisă — cu prilejul bicentenarului nașterii lui Schiller (1959), cu intenția de a propune generațiilor mai noi un model moral în primul rînd, imaginea unui om și a unui scriitor pe care curentele de idei și de sensibilitate din ultimul secol au împins-o într-un plan cu totul secundar al interesului publicului dinafara țării sale.

Cel dintîi ecou critic al cărții este cel din *Steaua*, nr. 12, decembrie 1961.

„Sîntem obișnuiți ca în scrisul academicianului Tudor Vianu să întîlnim acea abundență expresivă, acea însuflețire a minții și a inimii care să te antreneze și să te fure pe nesimțite“, scrie aci poetul și filozoful Eugeniu Speranția. „E marca distinctivă a scriitorului bine dotat, a inteligenței largi și a unei extinse culturi care alimentează fără epuizare debitul verbal.

Tocmai de aceea ne-a surprins faptul că în primele capitole ale cărții sale recente se poate observa o mișcare parcă mai reținută, un stil ceva mai uscat. Uneori ni se părea că avem de a face cu niște simple notări rezumativ schițate, destinate unei ulterioare dezvoltări. Expunerea sa însă devine treptat tot mai antrenantă și îți oferă o lectură tot mai plină de sevă, caldă și savuroasă.“

Caracterizarea păstrează tonul comprehensiv, aderent :

„La începutul celui de al cincilea capitol, autorul ne declară : «Scriu povestea unei vieți, nu scriu un studiu literar». E un gest de delicată modestie, deoarece erudiția, înțelegerea adînc științifică a subiectului principal și a ramurilor lui nu se poate tăgădui, deși totul e făcut fără «aparat» și fără ostentație. Tudor Vianu nu putea, dealtfel, să scrie despre unul din autorii săi preferați numai povestindu-i meandrele vieții, fără să pătrundă cu pasiune în nenumăratele subtilități ale operei, fără să traseze o caracterizare a operei și gîndirii acelui «purtător al unui mare mesaj uman» care în istoria culturii se așază totdeauna, simetric, alături de Goethe.“ Dacă biografia lui Schiller e prezentată „fidel și sistematic“, însă, firește, cu elemente care se pot găsi ușor în atîtea cărți închinate scriitorului, „considerațiile privitoare la prestația literară a lui Schiller, la poziția sa în cîmpul ideilor“ sînt „mult mai personale și mai importante. Cu totul remarcabil este, astfel, capitolul ce tratează despre prietenia cu Goethe“ ; la fel, „instructive și fructuoase sînt, pentru criticii și istoricii literaturii, observațiile despre metoda de lucru a lui Schiller.“

Recenzînd cartea în *Scrisul bănățean*, nr. 1, ianuarie 1962, Victor Iancu notează în legătură cu factura ei :

„Prin lucrarea de față academicianul Vianu ține să ne asigure că n-avem dea face cu un studiu literar propriu-zis privind opera lui Schiller, ci doar cu povestirea vieții lui. Totuși, în anumite împrejurări, cînd operele eroului au fost mari eve-

nimente ale vieții lui, etape importante ale dezvoltării sale, trebuie să se oprească și în fața lor spre a încerca să zugrăvească pe omul din ele. Lucrarea comportă, așadar, un caracter de popularizare, însă la nivel superior. Stilul este în general accesibil pentru cercuri cît mai largi ; cartea este scrisă cu căldură și într-o formă literară apropiată povestirii, fără să fie o «viață romanțată». Pretutindeni ne însoțește însă ampla documentare a autorului, erudiția lui pînă în cele mai mici amănunte, pe care știe să le trateze cu eleganța lejeră a unei maniere libere și nepretențioase." După care prezintă conținutul studiului, cu aprecieri pozitive, făcînd și următoarele observații critice : „curentul neoumanist, în care se integrează, este amintit cu meritele și insuficiențele lui" ; „socotim însă că, fiind cunoscut în cultura noastră prea puțin, tratarea acestui curent ar fi meritat o atenție și mai mare. În poezia și gîndirea lui Schiller ideologia neoumaniștilor germani a jucat un rol însemnat, indicînd și limitele înțelegerii sale înaintate." Și încă una : în piesa *Mireasa din Messina sau frații inamici*, „antichizantă [...] prin reactualizarea unor caracteristici ale tragediei antice, și în primul rînd a problemei destinului", „destinul e arbitrar, samavolnic, capricios, nejustificat. Acad. T. Vianu arată și consecințele funeste pe care această încercare a lui Schiller le-a avut în literatura vremii și mai tîrziu, afirmate în practica ***tragediilor destinului***, susținute de o pleiadă întreagă de poeți romantici minori. Ceea ce nu subliniază însă autorul îndeajuns este faptul că această încercare a lui Schiller nu e întîmplătoare, ci e un rezultat al idealismului său crescînd, care-l desparte tot mai mult de sentimentul realității." Judecata asupra studiului rămîne, firește, elogioasă, cum se poate observa și în caracterizarea cu care Victor Iancu își încheie recenzia : „Această nouă carte a academicianului Vianu [...] este o carte frumoasă și utilă deopotrivă. E din acele cărți alese, a căror lectură procură un sentiment de înălțare sufletească, o carte demnă de tema ei nobilă. Ea este însă și deosebit de folositoare pentru cel ce vrea să cunoască importanța lui Schiller în literatura universală. În paginile ei întîlnim numeroase pasaje comparatiste, în care se stabilește filiația cîte unui motiv sau se urmărește geneza unei directive — una din pasiunile de cercetător ale lui Tudor Vianu și ceea ce a făcut din el cel mai de seamă reprezentant al literaturii comparate în știința noastră

literară. Pentru tineret lectura cărții este instructivă și elevatoare, și, pentru oricine altul, un prilej de încîntare."

Val. Panaitescu, în *Iașul literar*, nr. 2, februarie 1962, e de părere că, „pentru numeroase motive", „Tudor Vianu era cel mai chemat să ne vorbească despre Schiller". Motivele ar fi acestea : „L-a îndrăgit încă din tinerețe și i-a cercetat urmele pașilor la Tübingen și la Weimar, pătrunzîndu-se de atmosfera primăverilor suabe ori răscolind rafturile bibliotecilor scumpe cîndva ochilor poetului". Iată și caracterizarea globală a cărții :

„Ne impresionează în volumul pe care i l-a dedicat acum lui Schiller conștiința perfect clară «de ce» și «pentru cine» scrie, luciditatea și limpezimea cu care e condusă expunerea. Urmărirea neabătută a scopului propus nu împrumută însă nici un fel de răceală construcției. Cartea păstrează temperatura afecțiunii liniștite, o căldură sinceră, care nu se exprimă niciodată în vorbe mari, în interjecții și puncte de suspensie. Avem senzația că ascultăm povestea vieții lui Schiller istorisită de un spirit înrudit mai degrabă cu Goethe decît cu acela despre care ne vorbește. Calmul, obiectivitatea științifică, această «mînă care nu tremură», cum ni se spune la începutul volumului, sînt de natură să cîștige întreaga încredere a cititorilor, iar tonul de mărturisire stabilește o firească comuniune între aceștia și autor. Așa-zisa «literaturizare», «romanțarea» [...] lipsește în opera de față ; și totuși ea exercită continuu un farmec discret, farmecul distincției intelectuale care se poate dispensa de înflorituri." Și ceva despre metoda autorului : „Pentru a mijloci o înțelegere mai profundă a dramaturgiei lui Schiller, autorul folosește orice ocazie prielnică înscrierii acesteia în cadrul literaturii universale, despletind pentru cititorii săi șuvițele încurcate și urmărind cu tîlc filiera unor teme și motive ce au cunoscut variate metamorfoze. [...] Deși domeniul acesta îl atrage în chip învederat, autorul se zăgăzuiește cu hotărîre ; numeroase pagini de istorie literară posibile sînt condensate aci numai în ultimele lor concluzii, volumul *Schiller* reprezentînd, indiscutabil, un model de sinteză. Trebuie să repetăm însă că sub aparența unei întîlniri cu o biografie de popularizare, în care se povestesc, cu o evidentă grijă didactică, pînă și subiectele unor capodopere, ne găsim, de fapt, în prezența unei opere științifice, aerisită însă cu totul de aparatul critic obișnuit. Volumul arată cu prisosință că vastul material documentar parcurs a fost

frămîntat într-o conviețuire spirituală de zeci de ani cu opera clasicului german."

După Jean Livescu (în *Revista de filologie romanică și germanică*, nr. 2, 1962), „întregul volum dovedește nu numai adînca cunoaștere și înțelegere simpatetică a vieții și operei poetului, dar și distanța critică necesară pentru o apreciere științifică, de pe pozițiile clasei muncitoare, a locului lui Schiller în moștenirea literară". Dintre capitolele cărții sînt relevate, „pentru claritatea, concizia și justețea interpretării", cele despre piesele *Hoții* și *Intrigă și iubire*, „care scot în relief temperamentul avîntat, patosul libertății, critica socială acerbă, tendințele revoluționare ale poetului". În *Don Carlos*, Vianu estompează „aspectele de luptă împotriva absolutismului și inchiziției, care ar fi meritat o dezvoltare mai largă", însă „apreciază în mod just tendințele evazioniste ale operei". Studiul, fără a-și trăda obiectul, se deschide „spre ansamblul mișcării literare a timpului, relevînd filiațiile, relațiile de motive și specific artistic cu predecesorii și contemporanii și indicînd apropierile spirituale ale scriitorului de ideologia progresistă a cercurilor din *Sturm und Drang* și din clasicism". În legătură cu ideea pe care o are Vianu despre mișcările literare ale epocii și cu situarea lui Schiller în cadrul lor, Jean Livescu face obiecții apăsate, opunînd un punct de vedere greu de acceptat azi, însă caracteristic momentului. Tudor Vianu, observă el mai întîi, analizează perioada *Sturm und Drang* ca o „treaptă nouă" a iluminismului, „expresie a unor condiții istorice social-economice și suprastructurale determinate" și vede în clasicismul german „o continuare și o încununare a acestei mișcări ideologice". „În același context — adaugă Jean Livescu — autorul relevă opoziția lui Schiller și, în general, a clasicismului față de noua «școală», față de curentul romantic". Date fiind toate acestea, „apare ca o inconsecvență faptul că pentru determinarea tendințelor mișcării «geniilor» Tudor Vianu mai introduce în discuție o noțiune, aceea de «preromantism», considerînd *Sturm und Drang*-ul ca o treaptă inițială a mișcării romantice germane: «*Sturm und Drang*, forma germană a preromantismului»; «poetul preromantic Schiller»". Or, replică Livescu, „fără a tăgădui că în această perioadă, cînd realismul critic este abia pe calea constituirii sale ca metodă consecventă de creație, există elemente de metodă romantică la numeroși scriitori (la Schiller chiar mai puțin ca la alții, de pildă la Goethe), credem că trebuie să opunem precis perioada de *Sturm und Drang*, ca curent literar, perioadei romantice". Iată de ce: este adevărat că „istoriografia literară burgheză din ultimele decenii s-a străduit să găsească romantismului german — reacționar în esența lui la cei mai caracteristici dintre reprezentanți, prin negarea stratificării sociale și prin glorificarea evului mediu ca ideal de «comunitate» și a catolicismului — rădăcini în mișcările literare anterioare, îndreptîndu-se cu predilecție spre *Sturm und Drang* [...], pe care încercau să-l opună artificial iluminismului și clasicismului"; însă „această concepție nu rezistă unei critici științifice, care trebuie să caute determinantul social al fenomenelor de suprastructură". Prin urmare: „În timp ce curentul romantic [...] a reprezentat o reacție — orientată, după interesele de clasă pe care le reprezenta, spre viitor sau spre trecut — față de rezultatele Revoluției franceze și de puternicul ei răsunet european pe plan economic, social și ideologic, *Sturm und Drang*-ul este o continuare și o dezvoltare a iluminismului, expresie a unei condiționări social-politice noi, a unei ascuțiri a luptei de clasă dintre burghezie și feudalitate". Pe scurt, „conținutul de protest social al întregii opere din *Sturm und Drang* opune în mod evident această mișcare evazionismului curentului romantic".

Judecata lui Jean Livescu asupra cărții despre Schiller a lui Vianu rămîne totuși favorabilă: „În ansamblul lui, volumul prin care Tudor Vianu, cu sobrietate și claritate logică, prezintă tineretului nostru imaginea acestui mare luptător pentru libertate constituie o contribuție importantă la valorificarea moștenirii literare a omenirii".

INDICE DE NUME[1]

A

[1] Alcătuit de Nadia Lovinescu.

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

Ş

T

U

V

W

X

Y

Z

SUMARUL

STUDII TEORETICE

STUDII DE SINTEZĂ

STUDII DESPRE AUTORI STRĂINI

Lector : **MARGARETA FERARU**
Tehnoredactor : **AURELIA ANTON**

Bun de tipar ***19.07.1982.*** *Coli ed.* ***47,62.***
Coli tipar ***56.***



Tiparul executat sub comanda
nr. 900 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România